UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05107 381 2

STORAGE-ITEM
FINE ARTS
LP5-N06F
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/larchitectedecha00jose

L'ARCHITECTE DE CHARLES XII

NICODÈME TESSIN

A LA COUR DE LOUIS XIV

Georg Desmarées. Portrait de Nicodème Tessin.
Gripsholm.

L'ARCHITECTE DE CHARLES XII

NICODÈME TESSIN

A LA COUR DE LOUIS XIV

PAR

RAGNAR JOSEPHSON

DOCTEUR ES LETTRES

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE LUND

PARIS ET BRUXELLES

LES ÉDITIONS G. VAN OEST

—

1930

NA1293
T4
J68
1930.

PRÉFACE

Il est toujours flatteur pour notre pays d'exciter la curiosité des savants étrangers. Aussi le lecteur français accueillera-t-il avec intérêt ce livre, où M. Ragnar Josephson nous raconte les efforts que multiplia son compatriote, Nicodème Tessin, premier architecte du Roi de Suède, pour plaire à Louis XIV. M. Josephson a dépouillé les archives de Stockholm et les fonds parisiens et a étudié les nombreux dessins de l'atelier de Mansart qui avaient été envoyés en Suède pour donner une idée des travaux entrepris par Louis XIV, tout comme, un siècle plus tard, Percier et Fontaine seront chargés par le Tsar Alexandre Ier de reproduire à son intention les monuments dont Napoléon Ier embellissait la France.

Tessin, qui était venu à Paris en 1687 et qui avait été reçu à la Cour de Versailles avec cette urbanité qui était coutumière à Louis XIV, s'imagina qu'il pourrait être admis à l'honneur de terminer le Louvre et, en 1704, envoya plans, maquette et mémoire. Nous avions retrouvé aux Archives nationales les pièces qui concernent ce projet, mais nous n'avions pas cru devoir les publier dans le livre que nous avons

consacré au Louvre de Louis XIV, ni même insister sur un épisode qui n'avait eu aucune influence sur les destinées de ce palais. Le Roi, installé à Versailles, ne songeait plus alors à continuer le Louvre. M. Josephson, qui se plaçait au point de vue suédois et qui écrivait un chapitre de l'histoire de Tessin, eut raison de nous donner tous les détails dont il disposait sur la tentative de cet architecte.

On comprend d'ailleurs fort bien, lorsqu'on lit ce volume et qu'on examine ces planches, les causes de son échec. Tessin était un admirateur du Bernin, un italianisant; le château de Stockholm est une large variation sur des thèmes romains. Tessin reprit, dans son projet du Louvre, l'idée d'une cour réduite, entourée de galeries, flanquée d'escaliers aux angles, qui avait été conçue par Bernin; il substitua à la cour cruciforme de l'Italien une cour circulaire. Il ne s'occupait pas davantage que son illustre prédécesseur des nécessités du climat, des habitudes de l'aristocratie française et du respect que professait le Roi pour le palais de ses ancêtres. Ses élévations sont toutes italiennes : il se souvient à la fois de Vignole et de Palladio.

Tessin était en retard sur le goût français. Son château de Roissy, pour le Comte d'Avaux, est composé comme un château de Le Muet, revu par Le Vau. On n'y découvre aucune de ces commodités, aucun de ces dégagements bien articulés que réclamait le propriétaire en un curieux mémoire, publié par M. Josephson, et que recherchaient alors les architectes dans les habitations privées.

Le style de Tessin, très décoratif, un peu emphatique, est celui que la France avait aimé entre 1660 et 1675, mais qui était passé de mode en 1704. Tessin s'inspirait pour l'escalier du Louvre, des

projets de Perrault qui dataient déjà de trente-cinq ans; il bombait l'architrave du second ordre dans sa cour circulaire, comme le faisait François Mansart sous le règne de Louis XIII; il ménageait dans son escalier des lanternons comme on les aimait dans les chambres à l'italienne entre 1655 et 1665. Sa Chapelle du Louvre ressemble, par sa disposition et par son élévation, aux églises sur plan central élevées en France durant le XVIIe siècle, la Sorbonne, le Val-de-Grâce, le dôme des Invalides. Elle rappelle surtout le premier projet de J.-H. Mansart pour la chapelle de Versailles, connu par une élévation jadis attribuée à Lemercier et que nous avons rendu à l'architecte de Louis XIV. Tessin n'ignorait pas ce projet : il possédait un plan de cette chapelle, que publie M. Josephson (p. 20). Le Temple d'Apollon, que Tessin rêvait de construire à l'extrémité du grand canal ou de la pièce d'eau des Suisses, évoque le souvenir de ces pavillons éphémères que Le Vau élevait pour les fêtes de Versailles et que nous connaissons par les gravures de Lepautre et les descriptions de Félibien. Ajoutez à ces projets des éléments empruntés à Le Brun et au baroque italien et vous comprendrez qu'ils durent paraître d'un goût antique aux architectes de 1704 et de 1714.

Point n'est besoin d'invoquer, comme l'ont fait certains contemporains, la mauvaise humeur des artistes français. Ceux-ci avaient l'habitude de collaborer avec des étrangers : nombreux sont les Flamands et les Italiens qui ont travaillé dans les palais royaux sous Louis XIII et Louis XIV. Tessin échoua pour les mêmes raisons que Le Bernin. Sa tentative n'en était pas moins fort honorable et pour lui-

même et pour notre pays. M. Lespinasse a exposé, dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, les relations artistiques qui unirent la France et les Pays Scandinaves au XVIIIe siècle. M. Josephson ajoute un chapitre à ce récit. Au moment où l'Exposition des peintres suédois organisée au Musée du Jeu de Paume vient de clore ses portes, son livre apporte une preuve nouvelle des affinités qui existent entre la France et la Suède.

Louis HAUTECŒUR.

AVANT-PROPOS

Les projets faits par Tessin pour la France de Louis XIV, et qui constituent le sujet de ce traité, n'ont pas été jusqu'ici absolument inconnus des historiens d'art.

G. Upmark a déjà mentionné brièvement dans son livre *Svensk byggnadskonst*, 1897, l'existence d'un projet pour le Louvre et pour le Temple d'Apollon.

Plus tard, Sigurd Curman, actuellement antiquaire royal en chef, en Suède, a fait à l'Académie des Beaux-Arts de Stockholm quelques conférences sur le premier projet du Louvre.

Lemonnier, dans ses procès-verbaux de l'Académie Royale d'architecture — tome III — a publié la critique émise par l'Académie sur le projet en question et a, en outre, souligné l'intérêt qu'il y aurait à connaître le projet lui-même.

M. Hautecœur également, dans son grand ouvrage sur le Louvre et les Tuileries sous Louis XIV, a signalé brièvement l'existence du même projet.

Ayant, depuis plusieurs années déjà, étudié l'œuvre abondante de Tessin en Suède, au Danemark et en Allemagne, nous avons, à partir de 1923, étendu ces études à son œuvre en France, et effectué des recherches tant dans les archives suédoises que dans les archives françaises. Nous avons déjà publié les premiers résultats de nos travaux dans *Apollo-Templet i Versailles-Uppsala Universitets årsbok*, 1925, étude de laquelle on retrouvera un extrait dans ce livre, et dans quelques articles parus dans les revues de l'art français citées dans notre ouvrage

Ces projets en eux-mêmes peuvent sembler d'un intérêt insuffisant pour nécessiter toute une monographie lorsqu'il s'agit de les présenter au public français. Mais l'abondance des documents, esquisses et dessins en notre possession et dont nous ne publions pourtant qu'un choix, suffit peut-être à justifier l'ampleur de cet ouvrage. De plus, les circonstances qui entourent tant la conception des projets que leur présentation à la Cour, fournissent sur la vie artistique en France, pendant les dernières années du règne de Louis XIV, des renseignements intéressants que nous n'avons pas voulu trop condenser. On peut rétorquer que l'histoire de l'art français abonde déjà en renseignements de cette sorte. Mais ce qui apporte ici une note nouvelle, et non sans valeur, c'est que les observations et critiques émises viennent du dehors et sont, par conséquent, indépendantes des questions intérieures touchant à la vie artistique sous Louis XIV. On rencontre rarement, dans le pays lui-même, une franchise semblable à celle qui émane ici des opinions suédoises. L'œil étranger voit parfois faux, c'est vrai; mais il peut aussi voir plus clair que l'œil national, surtout lorsque les critiques ont l'admiration pour mobile, et non — comme dans le cas du Bernin — l'orgueil et la suffisance. C'est dans l'espoir que les observations franches — et parfois bien naïves — de Tessin et de ses amis suédois ne seront pas sans valeur — même lorsqu'elles seront injustifiées — que nous leur donnons une si large part et les utilisons, en quelque sorte, comme accompagnement des projets architectoniques qui forment l'objet principal de notre traité.

Nous n'aurions pas pu achever notre travail sans l'aide et l'encouragement des érudits français et suédois dont les noms suivent et que nous tenons à remercier ici.

M. le Comte Albert Ehrensvärd, Docteur ès lettres, ministre de Suède à Paris.

M. Louis Hautecœur, Conservateur adjoint des musées nationaux, Paris, Directeur général des Beaux-Arts du royaume d'Égypte.

M. Pierre-Jacques Charliat, Paris.

M. Pierre Francastel, Versailles.

Marquis de Frondeville, Paris.

M. Charles Hirschauer, Conservateur de la Bibliothèque de Versailles.

M. Carl G. Laurin, Docteur ès lettres, Stockholm.

M. A. Lesort, Archiviste des Archives départementales de Versailles.

M. André Linzeler, Bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, Paris.

M. Charles Maurichéau-Beaupré, Conservateur du Grand Trianon, Versailles.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance au « Längmanska Kulturfonden » de Stockholm qui a participé aux frais nécessités par mes recherches.

J'adresse enfin à Mme et M. Harald Sjöberg mes vifs remerciements pour l'intérêt avec lequel ils se sont consacrés à la traduction de cet ouvrage.

R. J.

INTRODUCTION

L'œuvre d'un artiste peut, parfois, devenir le symbole de tout un temps et de toute une culture. C'est ainsi que celle de Nicodème Tessin peut être considérée comme le monument de l'époque de grandeur de la Suède. Dans la puissance héroïque et sévère du château de Stockholm, dans sa splendeur triomphante et dans l'âpreté de son caractère romain, on retrouve, immortalisée dans la pierre, l'âme même de la Suède de Charles XII. Si Tessin avait eu la possibilité de réaliser entièrement ses projets, le château aurait été entouré d'une ville de luxe d'une beauté si unie et en harmonie si parfaite avec la nature, qu'on pourrait encore chercher sa pareille. Expression concrète de la ville royale d'un État autocratique, elle eût été formée de ponts, de palais, d'églises, d'arsenaux, de carrières, de monuments équestres, de parcs, le tout d'une splendeur téméraire, arrogante même, osons-nous dire.

Mais ce n'est pas seulement par la création du château que l'œuvre de Tessin constitue le symbole de la Suède à son apogée. C'est aussi, et peut-être avant tout, parce que l'artiste incarnait l'esprit carolin lui-même qui tendait à franchir les frontières de l'isolement national et à faire de la Suède une puissance européenne. Grâce à Tessin, l'art suédois joue pour la première fois et pour la seule, peut-être, jusqu'ici, un rôle véritable dans la vie artistique européenne. Il ne veut pas qu'exprimer les idées propres à un pays isolé, il a la prétention de donner à l'art universel une direction nouvelle en se faisant son guide et son exemple.

Tessin n'est certes pas de cette sorte d'artistes qui ouvrent des chemins non frayés ou qui avancent des idées nouvelles et hardies. Son génie est synthétique;

il rassemble et réunit, mûrit et perfectionne. La mission de l'artiste est, pour lui, de choisir, après un examen minutieux, les formes les plus nobles parmi les réserves inépuisables de l'art, et d'en composer un tout nouveau. C'est là une conception fortement traditionnelle, faisant de la création artistique la juste gestion d'un héritage ancien.

Après ses études qu'avait dirigées l'excellent architecte Nicodème Tessin, son père (né en 1615, mort en 1681), après ses longs voyages répétés dans la plupart des pays de l'Europe (1), en Allemagne, en Autriche et en Italie (1673-1677), en Angleterre et en France (1677-1680), en France et en Italie (1687-1688), dans l'Allemagne du Nord (1690), au Danemark (1694) (2), après ses années d'apprentissage chez les grands architectes italiens et après avoir fait une ample expérience de la vie artistique française, Tessin savait définitivement ce qu'il voulait et en quoi consisterait son œuvre d'homme et d'artiste. Il estimait que les grandes œuvres d'architecture avaient été créées par l'antiquité romaine et par le baroque italien, dont les deux grands maîtres étaient selon lui Michel-Ange et Le Bernin. Il se sentait le premier héritier de ces deux hommes, et sa vocation lui semblait être de répandre et de développer la forme lourde et puissante de leur art. Mais il admirait en même temps l'éclatante magnificence de la France de Louis XIV, et il désirait fondre la puissance simple et unie de l'architecture romaine avec la richesse des intérieurs de Le Brun, des jardins de Le Nôtre et de la plastique de Girardon. C'est ainsi que naquit son art, à la fois splendide et sévère, et dont toutes les expressions séparées s'accordaient pour ne former qu'une grande et unique harmonie.

Ce fut dans ses nombreuses constructions suédoises, et particulièrement dans son château de Stockholm, qu'il lui fut donné de réaliser son idéal. Il prit à son service, pour la construction du château, toutes les branches de la production artistique et nous voyons ici tous les moyens d'expression de l'art soudés et réunis autour d'une même idée. La peinture, la sculpture, l'art des jardins, les arts décoratifs, tout est renouvelé sous sa direction et mis à sa place autour du noyau de l'architecture. Des maîtres français sont appelés pour donner à la construction romaine plus de lustre et d'éclat, et, à partir de ce moment, la Suède considère les arts, non plus seulement comme des arts libéraux, mais aussi comme les serviteurs d'une idée collective.

(1) Sirén, *Nic. Tessin d. y. studieresor.* Stockholm, 1914.
(2) Josephson, *Tessin i Danmark.* Stockholm, 1925.

Mais Tessin n'entendait pas confiner à son propre pays la conception artistique par lui créée. Tandis que le jeune Charles XII parcourait l'Europe en vainqueur, l'architecte suédois rêvait de conquête d'un autre ordre. Il savait que l'idéal auquel il croyait, et qu'il avait concrétisé dans son château de Stockholm, avait été abandonné en Europe. L'attaque romaine du Bernin contre Paris avait échoué, l'architecture en honneur à la cour française avait commencé à s'étendre au delà des frontières du pays. Tessin se croyait de force, non seulement à mener plus loin ce qu'il considérait comme la fleur de l'art français, mais encore à mettre en valeur, comme étant le seul véritable, le style architectural romain. C'est, en effet, de Suède, de cette contrée isolée du nord, que venait la nouvelle vague romaine qui devait s'étendre sur une partie de l'Europe. Grâce à une propagande intensive où les gravures de ses œuvres suédoises jouent un grand rôle, et surtout grâce à des missions, à lui confiées, par des princes et de grands hommes étrangers, Tessin réussit à répandre ses idées bien au delà du territoire suédois. Le Danemark reçoit le premier choc, et, vers 1700 environ, abandonne le style hollandais, pour adopter celui de Tessin. Dans le Nord de l'Allemagne ses doctrines et son art s'imposent à différents endroits, et la puissance romaine du château de Berlin n'est probablement pas sans avoir subi son influence. Pendant plusieurs années de suite il cherche même, ainsi que nous le verrons ici, à conquérir avec son art le Paris de Louis XIV, et bien qu'il n'ait guère pu s'attendre à remporter un succès véritable, on ne peut pas le laisser tout à fait de côté, dans l'histoire de l'architecture française du début du XVIIIe siècle. Finalement, au déclin de sa vie, il est recherché par Pierre le Grand, et, pour expliquer l'empreinte italienne subie par l'architecture russe, on doit, ainsi que commencent d'ailleurs à le faire, en Russie, les historiens d'art, compter aussi avec son influence.

***

Ce fut donc, avant tout, Le Bernin, cet homme qui, suivant Tessin, « n'avait, pendant plusieurs siècles, pas eu son pareil et n'arriverait pas facilement à l'avoir », que le Suédois prit pour modèle. Mais c'est surtout dans ses travaux pour la France que son œuvre apparaît intimement liée avec celle du grand artiste italien. Les projets français de Tessin concernent spécialement la reconstruction du Louvre, et constituent ainsi un essai de même sorte que celui tenté avec tant d'ardeur,

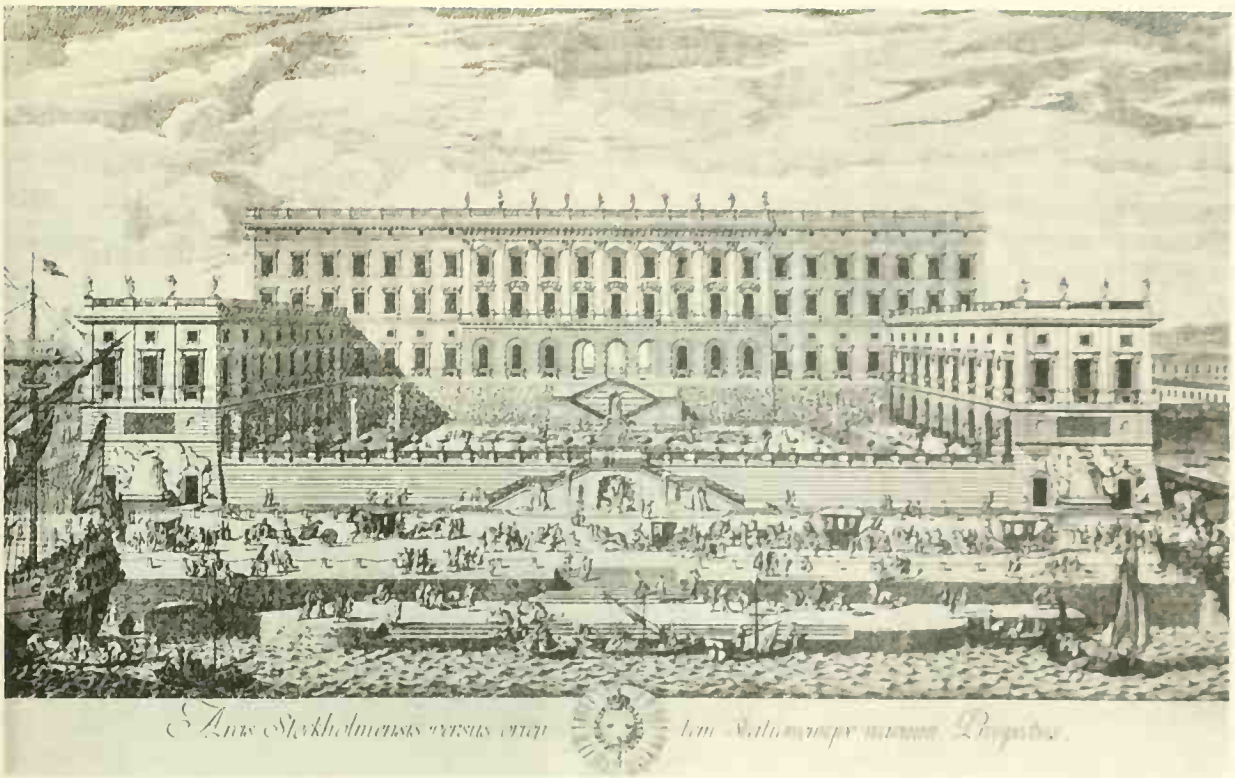
mais sans succès, par Le Bernin, vers 1665. L'architecte suédois, en un mot, essaie de succéder à son grand professeur romain.

Cette façon de continuer l'œuvre de son maître semblait à Tessin toute naturelle. Il raconte qu'au cours de ses voyages en Italie (1), de 1673 à 1680, Le Bernin, qui dirigeait ses études, lui donna « avec un plaisir tout particulier et très soigneusement tous les enseignements que je pouvais désirer ». L'enseignement en question, commencé en 1673, fut donc donné quelques années après l'abandon définitif des grands projets du Bernin pour le Louvre. A cette époque, l'Italien avait encore son échec français présent à la mémoire, et il donna certainement, à maintes reprises et devant son élève suédois, libre cours à sa critique irraisonnée et bien connue de l'architecture française, en même temps qu'il dut exprimer son opinion relativement à la façon dont devait être achevé le Louvre, le plus important des bâtiments français. Peut-être, Tessin, qui avait à peine 20 ans, fit-il alors le rêve juvénil et ambitieux de tenter à son tour cette entreprise, et d'essayer de réussir là où son maître avait échoué.

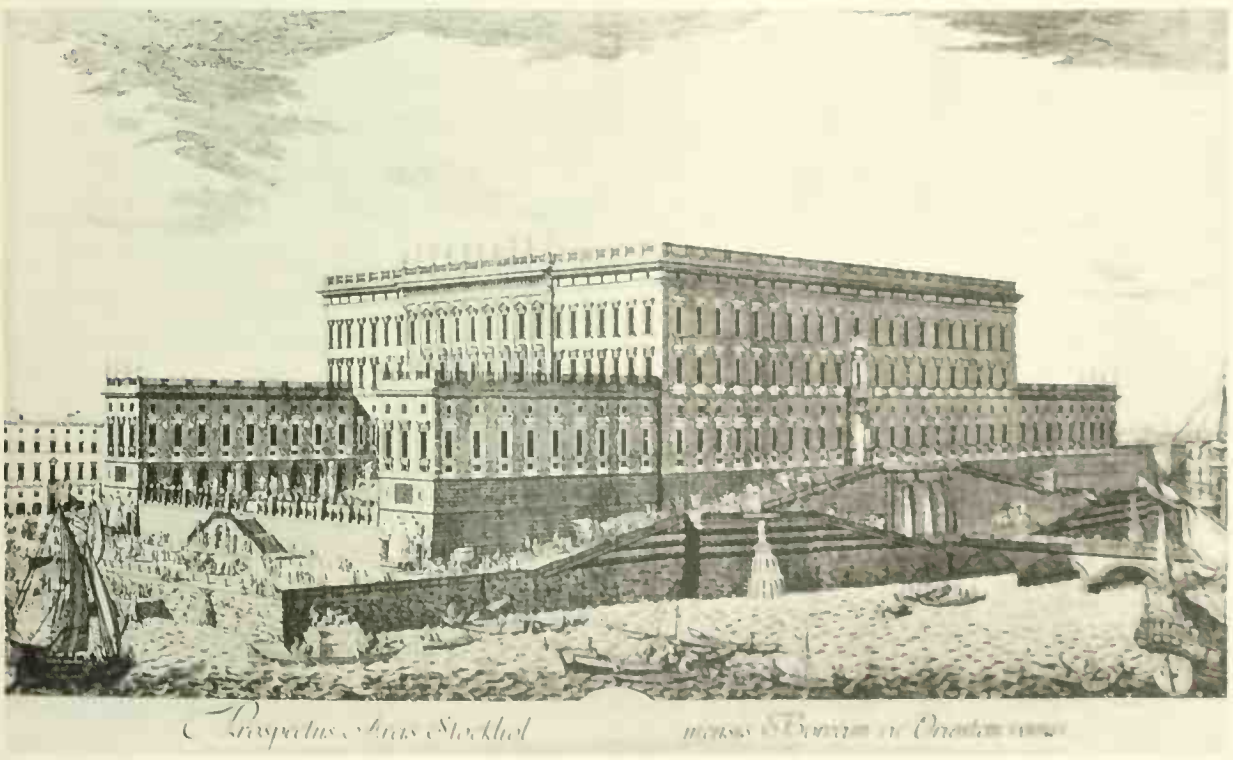
On peut d'ailleurs voir combien souvent, au cours de sa vie, Tessin manifeste un intérêt tout particulier pour ce grand projet du Bernin. Lorsqu'il visita la France, en 1687, il étudia soigneusement les deux maquettes qu'avait fait exécuter l'architecte italien; il trouva l'une « extrêmement belle (2) » et l'autre « de bon effet », bien que présentant quelques défauts insignifiants (3). Mais il ne se contenta pas de ces premières impressions et, de retour en Suède, il commanda des dessins précis des maquettes en question (4) et les employa comme modèle principal (5) pour son chef-d'œuvre, le château de Stockholm, auquel il travailla particulièrement à partir de 1690. Un érudit (6) a même été jusqu'à hasarder que Tessin, dans son château de Stockholm, avait essayé de réaliser le Louvre du Bernin, et cela dans le but de réhabiliter, en quelque sorte, son vieux maître; mais cette hypothèse tombe d'elle-même, quand on connaît l'histoire du château depuis son origine.

Il est clair cependant que, malgré son admiration pour le projet du Bernin, Tessin, après l'avoir étudié de plus près, ne le considérait pas comme absolument

(1) SIRÉN, *Tessin d. y. studieresor*, p. XVIII.
(2) SIRÉN, ouvr. cité, p. 93.
(3) SIRÉN, ouvr. cité, p. 96.
(4) JOSEPHSON, Les maquettes du Bernin pour le Louvre. *Gazette des Beaux-Arts*, 1928.
(5) JOSEPHSON, *Stockholms slott. St. Eriks Arsbok*, 1922.
(6) MAX ROOSE dans *Festschrift für Heinrich Wolfflin*, 1924.



a



b

a. - TESSIN. Le château de Stockholm. Aile Est. D'après une gravure de J. E. Rehn.
b. - TESSIN. Le château de Stockholm. Aile Nord. D'après une gravure de J. E. Rehn.

réussi, conviction qui le stimulait davantage encore, et l'encourageait pour entreprendre un essai. Il écrit (1) : « Comme l'on a pu renverser le dessein du cav. Bernin, que je n'approuve pas en tout, je ne prétends pourtant pas que le mien y aye tout l'applaudissement ou un meilleur sort. » Très significatif aussi est son désir de faire montrer en France, en même temps que son propre projet, les gravures de celui du Bernin (2), cela évidemment pour faire mieux ressortir la supériorité du sien.

Si Tessin échouait, lui aussi, il aurait du moins, pensait-il, la consolation de s'être trouvé dans des conditions moins favorables que son professeur italien qui avait pu présenter lui-même son projet à Paris : « Je scay », écrit-il, « qu'un aussi grand homme que le cavalier Bernin n'a pas eu le bonheur de lui (Louis XIV) plaire, cela m'auroit due décourager, il a été sur les lieux pour deffendre ses desseins, je me trouve absent sans pouvoir soutenir les miens (3). »

C'est donc sciemment, ainsi que ces paroles le prouvent, que l'architecte suédois, même s'il doutait de la victoire, entra en concurrence avec l'Italien. Nous verrons par la suite que, tout en apportant des conceptions nouvelles pour les parties les plus importantes, Tessin, cependant, utilisa largement les enseignements de son maître. Son idée essentielle est, en effet, malgré les différences, la même que celle du Bernin; comme ce dernier il voulait donner au premier bâtiment de la capitale française et, par suite, de l'Europe, un caractère romain.

Il exprima maintes fois sa conviction absolue que ce style romain était le seul véritable en matière d'architecture et, dans le passage suivant extrait d'une de ses lettres (4), sa doctrine est exposée avec une clarté toute particulière. L'architecture doit, selon lui, être fondée « sur ce qui est approuvé parmy l'antique et authorisé par les meilleurs autheurs, et prattiqué dans les ouvrages d'Italie les plus renommés, et point sur aucun caprice préoccupé de continuelles nouveautés. L'architecture en soi mesme passe pour si solide qu'elle doit estre au dessus de cela et plus stable, que d'estre sujette à la mode d'estre changée comme les habits; et au lieu de cette licence qu'on se peut donner pour la décoration intérieure, le dehors doit toujours conserver quelque chose de plus grave et de majestueux ».

Il estimait que l'architecture française avait péché à ce point de vue. Il n'ad-

(1) Tessin à Cronström, 27-1-1704. *RA*. Stockholm.
(2) Tessin à Cronström, 8-11-1704. *RA*.
(3) *Mémoire du Louvre*. Musée National, Stockholm.
(4) Tessin à Cronström, 31-5-1705. *RA*.

mettait pas le grand esprit classique dont le style Louis XIV était empreint, et il est intéressant de noter sa réponse (1) lorsqu'on lui offre les gravures des façades du château de Versailles, chef-d'œuvre de ce style : « All'égard de la grande façade de Versailles », écrit-il, « je ne la souhaitte point, n'estant nullement de mon goust, ny à dire le vray d'aucun battiment de France pour le dehors, mais bien pour la décoration intérieure, ou leur génie et gentillesse s'est fort estendue, de sorte que tout ce que je pourrois avoir d'ingénieux pour la décoration intérieure me sera fort agréable, mais pour le dehors, je ne m'en soucie aucunement. »

Cependant Tessin était convaincu que l'architecture française commençait, vers 1700 environ, à subir l'influence du style qu'il estimait être le seul véritable, et c'est très certainement pour cela qu'il croyait avoir la possibilité de tenter en France un grand coup en faveur de l'art romain. Il déclare avoir observé « qu'au lieu qu'autres fois l'Architecture Française donnoit dans le petit et dans le collifichet, l'on n'aime présentement que le grand et l'uny ; j'en suis tellement persuadé, que s'il m'estoit permis de vous le dire, je suis du sentiment qu'on aille d'une extrémité all'autre (2) ».

Comme ce jugement permet de le comprendre, Tessin ne critiquait la France qu'en ce qui concernait l'architecture; nous avons déjà vu qu'en matière d'art décoratif, il la plaçait au premier rang, et les citations suivantes prouveront qu'il la mettait également hors concours pour l'art des jardins et la sculpture. « Pour les jardins et les eaux », écrit-il, « l'antiquité la plus superbe ne scauroit se vanter d'avoir égalé ce que la France a produit pendant cet heureux règne (de Louis XIV). » Les paroles ne sont pas moins élogieuses lorsqu'il s'agit de la sculpture : « En France au Règne Louis XIV la sculpture s'est poussé à un degré presqu'incroyable, par la grande Protection, qu'elle y avait trouvée, de sorte qu'on peut dire, qu'allors Paris seul estoit plus remplie des habiles sculpteurs, que toute l'Italie ensemble (3). »

***

L'architecte suédois, qui plaçait si haut la sculpture et l'art des jardins en France, n'avait-il donc pas le sens de l'originalité nationale en matière d'archi-

(1) Tessin à Cronström, 30-11-1698. *RA*.
(2) Tessin à Cronström, 31-5-1705. *RA*.
(3) *Traité de la décoration intérieure*, 1717. Ms. Académie des Beaux-Arts, Stockholm.

tecture? Estimait-il réellement que la France dût adopter un style purement italien, sans aucun trait qui lui soit propre? Cette opinion était, nous le savons, celle du Bernin qui la soutint ardemment lors de son séjour en France; était-ce aussi celle de son élève?

Pas tout à fait. Nous avons vu, il est vrai, qu'il croyait à un art universel ayant, dans certaines branches, l'Italie pour guide, et dans d'autres, la France. Mais ses propos, aussi bien que ses œuvres, prouvent qu'il estimait que l'architecture italienne devait s'adapter aux particularités de chaque pays. C'est ainsi que lorsqu'il voulut, pour des raisons diplomatiques, faire de Mansart les plus grands éloges, il affirma que celui-ci avait réussi à faire « un heureux mélange du feu des Français et du phlegme des Italiens (1) ». Et il déclare lui-même, lorsqu'il travaille à ses projets français, que ce n'est pas facile de « marier celle (l'architecture) d'Italie et de France ensemble (2) », idéal qu'il essayait, jusqu'à un certain point, de réaliser.

En réalité il fut lui-même vaincu peu à peu par le style qu'il voulait combattre. Nous verrons qu'au fur et à mesure qu'il comprenait mieux les conditions dans lesquelles devait se développer l'architecture française, il abandonna de plus en plus le style romain en faveur duquel il plaidait tout d'abord avec tant d'énergie, et qu'il finit par adopter lui-même, à un certain degré, l'architecture créée dans la France de Louis XIV. En ce faisant, il a, pour ainsi dire, retourné le problème. Il n'est pas seulement question de savoir jusqu'à quel point l'artiste romano-suédois réussit à réintroduire en France le goût italien, mais aussi de se rendre compte jusqu'à quel point il fut, à son tour, conquis par le goût français.

C'est cependant la lutte qui se livra, vers 1700 environ, entre les goûts italiens et français, qui donne à l'action de Tessin son principal intérêt. Nous trouverons, en France, une résistance nationale contre l'influence italienne, tout aussi consciente qu'au temps du Bernin. Mais il nous sera facile également de découvrir certaines tendances opposées, et intéressantes en ce sens qu'elles prédisent ce qui suit : à savoir que le mouvement italien aurait ses défenseurs en France, au cours du XVIIIe siècle, et que, tout en y provoquant une certaine irritation, il servirait de stimulant et finirait par y être de plus en plus apprécié dans la seconde moitié du siècle (3).

(1) *Mémoire instructif du Louvre*. Appendice IV.
(2) Tessin à Cronström, 8-4-1705. *RA*.
(3) HAUTECŒUR, *Rome et la Renaissance*, p. 112 et suiv.

***

Ce fut probablement l'ambition de servir la patrie de l'art, la France, qui, avant tout, stimula Tessin. Mais une autre raison encore l'y poussa fortement. Au début du XVIIIe siècle, lorsque la Suède, étant de plus en plus mêlée aux grandes guerres, souffrait d'une insécurité économique qui allait chaque jour augmentant, les occasions d'exercer son énorme activité manquaient toujours davantage à l'architecte. La construction du château de Stockholm avançait lentement et, privé de mission véritable, Tessin entreprit, en imagination, de grands projets. Il fut pris — ainsi que cela arrive souvent aux artistes, pendant les périodes difficiles, — d'une fièvre de projeter des bâtiments grandioses et fantaisistes, sans se soucier de savoir s'ils étaient ou non pratiquement réalisables. C'est ainsi que ce fut pendant les premières années du XVIIIe siècle qu'il imagina la ville de luxe, déjà nommée, devant entourer le château de Stockholm (1). Il pensait, il est vrai, qu'on réaliserait ce projet un jour, même si cela était impossible en son temps qui n'en offrait guère la possibilité. Mais ce qu'on ne pouvait faire dans la Suède appauvrie, on le pourrait peut-être dans la France victorieuse et amie des arts. Ce furent donc le manque de travail dont il souffrait dans sa patrie combattante, et la générosité, bien connue de lui, avec laquelle la France et particulièrement Louis XIV prêtaient aux Arts leur appui, qui poussèrent Tessin à entreprendre ses projets français.

(1) JOSEPHSON, *Tessins Slottsomgifning*. Stockholm, 1925.

TESSIN ET LES ARTISTES FRANÇAIS

Tessin n'apprit pas seulement à connaître l'art français, mais il désira aussi entretenir avec les artistes des relations personnelles. C'est surtout lors de son voyage à Paris, en 1687, qu'il fit leur connaissance et s'efforça de gagner leur amitié pour essayer ensuite de la conserver au cours des années suivantes.

Il rendit d'abord visite au plus influent d'entre eux : Charles Le Brun et, non content de connaître les œuvres déjà exécutées par lui, il étudia aussi, en détails, à son domicile, les projets non réalisés (1). Le récit qu'il fait de cette visite est empreint de la plus grande admiration, et il est ravi de la « grande politesse » que le maître lui a montrée. Pour son propre travail, il utilisa souvent les idées qui lui furent alors fournies, et il est certain qu'il avait l'ambition de jouer, en Suède, un rôle analogue à celui que Le Brun jouait en France.

C'est aussi un des élèves de ce dernier que Tessin désira pour la décoration intérieure du château royal suédois, et son chargé d'affaires en France dit avoir longtemps cherché un peintre « parmy les jeunes gens de l'escolle de M. Le Brun ».

Après bien de la peine, il réussit à procurer à la Suède Jacques Foucquet « qui est non pas de la première classe, mais parmy les bons, qui veut bien aller sans traité, sans avance, et sans son voyage payé (2) ». Grâce à ce peintre habile qui travailla en Suède de 1694 à 1702, le château de Stockholm eut des plafonds allégoriques dans l'esprit de Le Brun, avec, toutefois, une certaine lourdeur nordique.

(1) Josephson, Le monument du Triomphe pour le Louvre. *Revue de l'Art*, 1928.
(2) Cronström à Tessin, 2-7-1694. *RA*.

Tessin fit ensuite connaissance avec tout le groupe d'artistes qui entourait le premier peintre du Roi. A Rome déjà, il avait vu François de Troy, Hyacinthe Rigaud et Nicolas Largillière. A Paris, il entra en relations avec Mignard, de la Fosse, Van der Meulen, les Coypel père et fils.

Pour la peinture de Mignard, il fit preuve d'un certain intérêt et il se procura aussi, plus tard, son projet architectural pour une place devant être créée à Paris, à la gloire de Louis XIV, projet connu grâce à cette copie seulement (1).

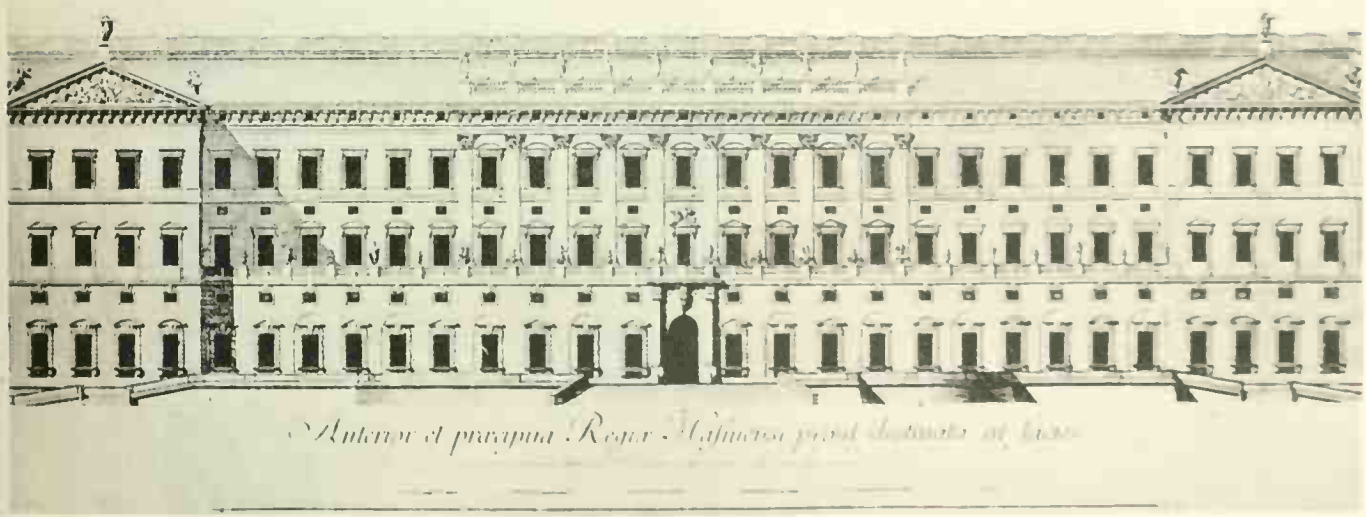
Parmi les autres peintres, il remarqua particulièrement Antoine Coypel, et, pendant plusieurs années, il entretint avec lui des pourparlers relatifs à l'exécution de grands tableaux pour son château de Stockholm. Cronström dit, avec raison, qu'après la mort de Mignard, ce fut Coypel qui devint en France le peintre dirigeant, et il ajoute : « Vous pouvez croire que ce n'est pas par besoin d'argent ou de réputation qu'il cherche à faire aller ses ouvrages en Suède (2). » Au cours des années suivantes, l'artiste donna plusieurs esquisses pour des peintures destinées à la Suède. A titre d'exemple, nous citerons ce qui suit : « M. Coypel m'a donné son dessein cy joint. Neptune y est mis pour ordonner à la mer d'admirer la Déesse qui vient de naître, Éole pour chasser les nuages qui s'en vont en effet, et pour faire rentrer les vents dans leurs cavernes. Il attend avec impatience l'honneur de votre réponse et son croquis de retour pour commencer à travailler (3). » On renonça pourtant à l'aide de Coypel, certainement pour des raisons économiques.

Il était aussi, pour Tessin, d'une grande utilité d'entrer en relations avec les meilleurs graveurs. Le vieil Israël Sylvestre devint son guide dans les ateliers parisiens et à Versailles et il employa alternativement pour graver ses propres œuvres Le Pautre, Châtillon, Audran le jeune, Simonneau et Sébastien Le Clerc. Ce fut ce dernier surtout qu'il apprécia et à l'éminent burin duquel il eut recours pour faire reproduire ses meilleures créations.

En dehors des artistes, il chercha aussi à connaître des hommes ayant de l'influence dans la vie artistique. Félibien, secrétaire à l'Académie royale d'architecture, lui fut très utile et lui fit visiter les collections de maquettes de l'Académie, visite dont Tessin sut tirer profit. Charles Perrault lui témoigna une bienveillance constante ; il jugea, à plusieurs reprises, ses œuvres architecturales et mit son

(1) Voir *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, 1928.
(2) Cronström à Tessin, 18-7-1695. *RA.*
(3) Cronström à Tessin, 22-1-1700. *RA.*

a



b

a. - TESSIN. Projet pour l'entourage du château de Stockholm.

b. - TESSIN. Projet d'un château royal pour Copenhague, d'après une gravure de Haton.

influence à sa disposition pour lui procurer des documents et des dessins sur l'art français. Il lui fit surtout un envoi précieux, celui des dessins de son frère Claude pour le Louvre, dessins dont nous avons relaté l'existence. Au nombre de ces dessins se trouvait probablement aussi celui du péristyle, que nous avons récemment retrouvé dans une collection privée et publions ici. Enfin, il prodigua son intérêt et son temps pour surveiller l'exécution des ouvrages faits en France pour le compte de la Suède.

Au nombre des relations qu'eut Tessin parmi les artistes français — relations dont nous n'avons pu donner ici qu'un superficiel aperçu — il en est pourtant quatre qui eurent pour lui une importance toute particulière. Ce sont : Le Nôtre, Bérain, Girardon et Mansart.

Ils représentent quatre différentes branches de l'art français dont ils sont tous les quatre les dirigeants : l'art des jardins, l'art décoratif, la sculpture et l'architecture. Tessin considéra les trois premiers comme des modèles et désira s'en inspirer pour la création de ses propres œuvres dans sa patrie. En Mansart, par contre, il croyait voir, à tort, son rival et son adversaire français le plus puissant.

LE NÔTRE

De tous les artistes français, Tessin n'en approcha aucun d'aussi près que le vieil André Le Nôtre. Ce que Le Bernin avait été pour lui comme architecte, un grand exemple et un grand professeur, Le Nôtre le devint à son tour dans l'art des jardins. A la grande activité que Tessin déploya en Suède dans cet art, on reconnaît tout à fait l'élève de l'artiste français; c'est lui qui introduisit dans les pays du nord, la Suède et le Danemark, le système classique que le génie de Le Nôtre avait créé en France. Même en tenant compte des modifications effectuées pour des raisons climatériques, et de certains nouveaux arrangements originaux dus à la situation particulière, au bord de grands lacs, des châteaux suédois, on peut dire que les pays du nord devinrent, dès la fin du XVIIe siècle, et grâce à Tessin, tributaires de la France en ce qui concernait cet art.

C'est au cours des années 1678 à 1680 que Tessin devint l'élève de Le Nôtre, lorsque, suivant ses propres paroles, il entreprit « un voyage en France pour y étudier ma profession et surtout pour y acquérir les connaissances de jardinage

pouvant m'être nécessaires à l'avenir (1) ». L'artiste resta en France deux ans et demi pendant lesquels il étudia surtout « Versailles et tous les autres jardins de plaisance des environs »; il déclare qu'il y travaillait sous la direction de Le Nôtre « qui, en ce qui concerne l'ordonnance des jardins de plaisance, a dépassé tous ceux qu'on sait avoir vécu avant lui ». Durant une partie de ce séjour, il dut pourtant se passer des enseignements immédiats de Le Nôtre qui fit, en 1679, un voyage d'études en Italie; mais il est probable qu'il revit le grand artiste français quand ce dernier, plein d'impressions nouvelles, revint dans sa patrie.

Tessin ne rédigea aucun journal au cours de ce voyage d'études qu'il fit en France, mais nous avons, en revanche, un grand nombre de dessins et de notes relatifs à l'art des jardins tel que le comprenait Le Nôtre. De grande valeur pour nous renseigner sur l'activité de ce dernier sont, entre autres, des notes et des esquisses se rapportant aux jardins des Tuileries, de Fontainebleau, de Saint-Mandé, de Vaux-le-Vicomte, de Versailles, de Chantilly, de Liancourt, de Sceaux, de Saint-Cloud, de Meudon, jardins qui furent tous l'objet des études suivies de Tessin. Il ne nous est pas possible d'entrer ici dans des détails quant à ces études particulières. Nous possédons, en outre, quelques plans originaux, de la main de Le Nôtre, donnés aimablement par ce dernier à Tessin, plans rares et précieux quand on pense que presque tous les dessins de l'artiste français ont été perdus (2).

Mais les relations des deux architectes ne cessèrent pas après le premier voyage d'études du Suédois, et Le Nôtre, tant qu'il vécut, resta en rapport avec Tessin et sa patrie. Nous en possédons une première preuve dans le fait que Le Nôtre fut prié, par l'intermédiaire du marquis de Ferquière, ancien envoyé français à Stockholm, de vouloir bien prêter son aide à l'exécution du plus grand jardin de plaisance qui eût jamais été créé en Suède, celui de Drottningholm. Les dessins en avaient été faits par Tessin qui y travaillait depuis 1681, mais, évidemment sur la demande de ce dernier, la reine Hedvig Eleonora désirait un bon fontainier et un bon jardinier de France pour l'exécution du projet. En ce qui concernait le jardinier il devait remplir les conditions suivantes : « Son principal but doit estre de scavoir bien tracer et accomoder selon les desseins les Parterres en broderies avec leurs Platte bandes, et pièces couppées de toute façon garnies come aussy toutes sortes de plantages, des allées, des bosquets, avec leurs pallisades de haute

(1) SIRÉN, ouvr. cité, p. 5, 6.
(2) Comparer J. GUIFFREY, *André Le Nostre*.

fustaye, et autres particularités appartenant au Jardin de plaisir, et qu'il ayt l'esprit de conduire l'ouvrage selon le climat du pays (1). »

Le marquis de Ferquière s'adressa à Le Nôtre, car, ainsi qu'il le dit dans sa lettre du 7 juin 1683 (2) : « Il semble aujourd'hui, qu'on ne puisse rien faire de beau sans Le Nostre, tant il est recherché de tous costés mesmes des Estrangers qui lui envoient des Cartes telles que celle qu'il demande de vostre Majesté sur lesquelles il leur donne des desseins. » En dehors de ce dont on l'avait chargé, le marquis demanda à Le Nôtre de faire des dessins pour Drottningholm; celui-ci accepta, mais on n'eut pas l'occasion d'utiliser ses services, car la reine suédoise ne désirait pas voir transformer le plan, déjà achevé, de Tessin. Cependant, la lettre déjà citée contenait un mémoire de Le Nôtre dans lequel, en tenant compte des conditions climatériques, il exposait ses principes relativement aux jardins de plaisance (3). Ce mémoire, d'une assez grande importance pour la connaissance de l'art de Le Nôtre, nous croyons en avoir retrouvé un extrait dans les papiers de Tessin. Son existence prouve combien profonde devint alors, en Suède, l'influence de Le Nôtre sur l'art des jardins.

Lorsque Tessin retourna en France, en 1687, son vieil ami lui témoigna toujours la même amabilité et Tessin en parla à sa mère en ces termes : « J'ai de grandes obligations à M. Le Nôtre depuis mon retour à Versailles (4) »; il ajoute que l'architecte français « l'ayant accompagné d'un *bois de plaisance* à l'autre », il put, grâce à lui, étudier en détail les jardins des châteaux de plaisance royaux et en écrire de minutieuses descriptions (5). Celles-ci nous permettent même de prendre connaissance de certains projets, restés inexécutés, que le bienveillant professeur communiqua à son élève.

C'est de cette époque que datent les véritables liens d'amitié qui devaient unir les deux artistes, amitié dont nous possédons plusieurs témoignages. C'est ainsi qu'en 1694 l'architecte français qui, étant donné son grand âge, prenait rarement le crayon, s'offrit pourtant à exécuter des dessins pour son ami suédois : « Il m'a même promis », écrit Cronström à Tessin (6), « que si vous aurez quelque

(1) Hedvig Eleonora au marquis de Ferquière, 17-4-1683. *RA*. Voir WOLLIN, *Drotthningholms lusttradgård*. Stockholm, 1927.

(2) Marquis de Ferquière à Hedvig Eleonora, 7-6-1683. *RA*. Voir WOLLIN, ouvr. cité.

(3) « J'ai eu l'honneur de parler à vostre Majesté dans ma précédente, d'un mémoire que le Sr. Le Nôtre me devoit donner. Vostre Majesté le trouvera cy-ioint. » Marquis de Ferquière à Hedvig Eleonora. WOLLIN, ouvr. cité, p. 329.

(4) SIRÉN, ouv. cité, p. 237.

(5) Tessin le jeune. La visite à Versailles, Marly, etc. *Revue de l'histoire de Versailles*, 1927.

(6) Cronström à Tessin, 19-3-1694. *RA*.

endroit aux maisons du Roy ou de la Reyne où vous souhaitassiez de faire faire quelque parterre ou autre embellissement de son métier et que vous voulussiez luy envoyer un profil de la situation et la grandeur des lieux, qu'il travailleroit pour vous de très bon cœur. » Il n'est guère probable que Tessin ait profité de cette offre, attendu qu'alors il commençait sans doute à se considérer lui-même comme l'égal de son maître. Ce fut à la même époque que Le Nôtre lui rendit le rare et grand service de mesurer son nouveau jardin du Grand Trianon et de lui en fournir une explication du plus grand intérêt, que Tessin lui-même apprécia à sa juste valeur (1). Dans cette explication, Le Nôtre parle de sa « passion » de servir l'architecte suédois, et ajoute : « Quand vous auré besoing, mandé le moy. »

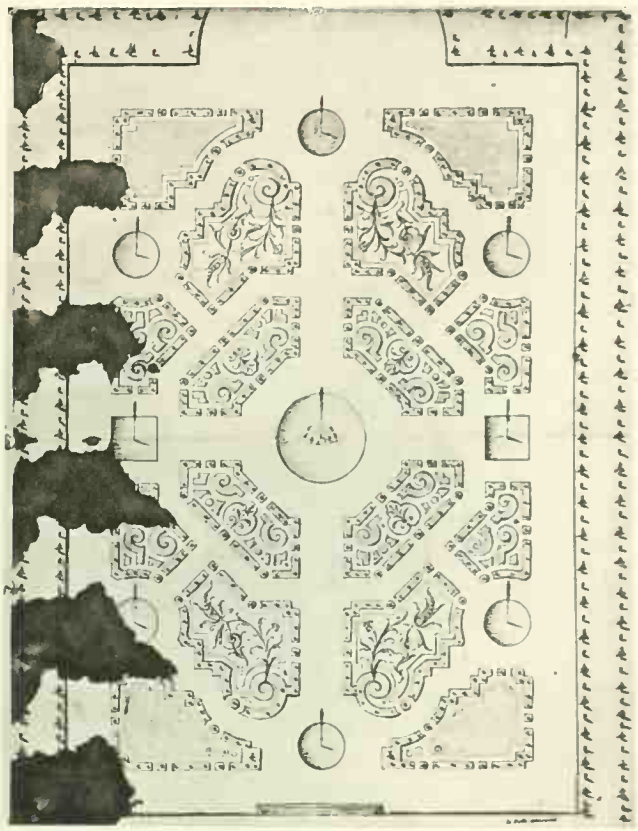
Tessin prit Le Nôtre au mot et, en 1697, il le pria d'émettre une critique de son grand projet pour un château à Copenhague (2). « Comme M. le Nostre est de bon goust », écrit-il, « et qu'il a vû l'Italie je serais ravie, si l'occasion permettoit d'en scavoir les sentiments »; c'est, on le voit, l'expérience qu'avait Le Nôtre de l'Italie, qui donnait à Tessin l'espoir d'obtenir un jugement favorable.

Le Nôtre, après s'être excusé « avec beaucoup de modestie », disant que « cela n'estoit point de son fait » et que Tessin « lui faisait trop d'honneur » émit une critique très habile; il s'attacha surtout à faire remarquer combien il était désirable d'orner plus richement certaines parties « pour détacher davantage d'avec le nud du battiment »; il déclara apprécier l'architecture italienne et « approuvoit surtout que les ressauts ne fussent pas plus grands ny en plus grand nombre ». Cette critique, très significative, du goût qu'avait Le Nôtre pour les grands effets, fut, sans aucun doute, extrêmement utile à Tessin lorsqu'il travailla au château de Stockholm (3).

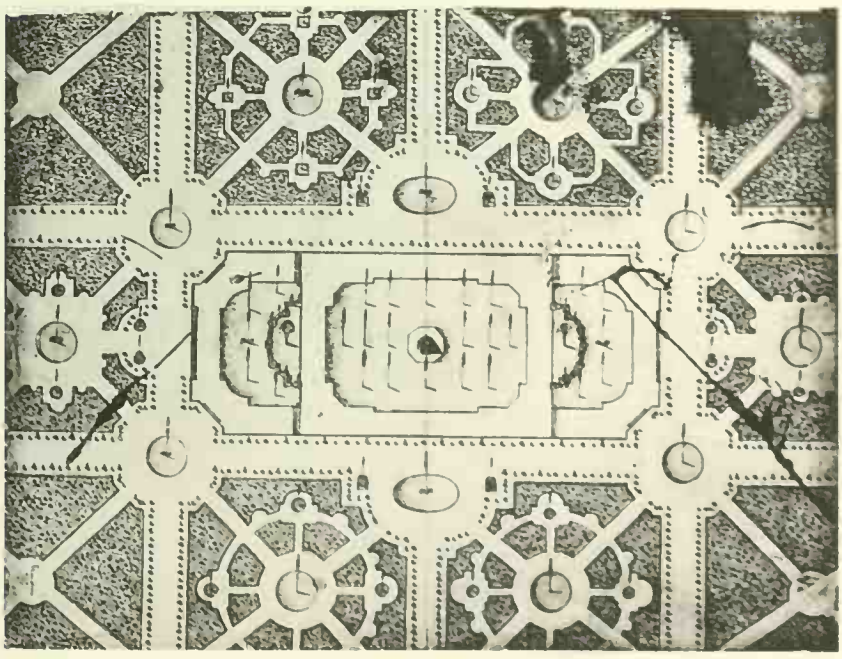
Mais on était alors en 1698 et le vieillard renonçait de plus en plus au travail; Tessin qui avait échangé avec lui des médailles apprend que « la plus grande occupation de M. Le Nostre présentement se réduit à vivre, et c'est bien tout ce qu'il peut faire à l'âge qu'il a. Il ne se mesle plus de rien (4) ». Deux ans plus tard, en 1700, Tessin est averti de la mort de son ancien professeur (5).

Avec Le Nôtre, Tessin perdit son meilleur appui parmi les artistes français. Lorsqu'il voulut, plus tard, présenter ses projets destinés à la France, combien

(1) Voir JOSEPHSON, Le Grand Trianon sous Louis XIV. *Revue de l'histoire de Versailles*, 1927.
(2) JOSEPHSON, *Tessin i Danmark*, p. 70-72, 197, 210. Stockholm, 1924.
(3) Voir à ce sujet JOSEPHSON, *Tessin i Danmark*, p. 69.
(4) Cronström à Tessin, 14-10-1698. *RA*.
(5) Cronström à Tessin, 17-9-1700. *RA*.



a



b

a et b. - Le Notre. Projets de jardins. Plans originaux donnés à Tessin par l'auteur.

lui auraient alors été utiles les sages conseils de Le Nôtre, sa grande autorité, et son amitié à la fois modeste et désintéressée.

BÉRAIN

Quand Tessin, en 1687, eut, guidé par Bérain lui-même, vu, à Paris, tous ses travaux, parmi lesquels il remarqua surtout les décors pour l'Opéra du Palais-Royal, il s'écria, après avoir étudié dans l'atelier du maître son énorme collection de dessins : « C'est l'homme qui, dans les choses de ce genre, a le plus grand génie que j'aie vu de ma vie. » Il décrit particulièrement cinq grands volumes d'esquisses qu'il a feuilletés et qui contenaient des croquis de décors de théâtre, de costumes, de tapisserie, de meubles, de lits, de miroirs, de harnais, d'illuminations, de feux d'artifice, de carrousels, de mausolées, de catafalques, des croquis, en un mot, de tout ce qui a rapport à l'art décoratif.

Dès cette première visite, Bérain promit à Tessin de lui rendre service à l'occasion et de lui envoyer tous les dessins qu'il désirerait; il tint largement parole. Pendant plusieurs années, Tessin lui demanda constamment de nouvelles créations. Quand on lui offrit des dessins, créés par d'autres artistes en art décoratif, il les refusa en disant : « J'aimerois mieux employer mon argent chez M. Bérain », et le désir constant qu'il a des croquis du maître semble difficile à satisfaire. « Je vous supplie, écrit-il, de compter que je fais plus de cas des desseins de M. Bérain en matière des ornements, des décorations, des théâtres et des habillements, que de toutt'autres choses, et tout ce que je pourrais avoir de luy en pareilles matières me sera toujours fort cher et agréable (1). »

La correspondance de Tessin contient une longue liste des dessins commandés et envoyés en Suède et un grand nombre d'entre eux sont encore conservés dans les collections suédoises. Bérain envoya, entre autres, des dessins originaux pour des ornements de plafond (2), pour un carrosse royal (3), pour la décoration d'un vaisseau royal (4). Il envoya des copies de ses « décorations funèbres (5) »,

(1) Tessin à Cronström, 20-1-1697. *RA.*
(2) Cronström à Tessin, 8-5-1693. *RA.*
(3) Cronström à Tessin, 21-5-1696. *RA.*
(4) Cronström à Tessin, 26-3-1695. *RA.*
(5) Cronström à Tessin, 16-4-1694. *RA.*

de décors pour « festins de carousels (1) », « des décorations de ses principales décorations d'opéra (2) », de costumes, de panneaux, de tentures (3), de cheminées (4) et de grandes orgues (5). Il ordonna à son fils d'exécuter une collection complète de copies des plafonds de l'hôtel de Mailly (6), et fit lui-même des copies de ses deux pavillons de théâtre de Marly (7) et de Saint-Maur (8). Il émit des critiques sur les gravures exécutées d'après les travaux de Tessin, faisant surtout des observations sur les effets de lumière dans les feuilles, et il fut, à la fois, le conseiller permanent du Suédois pour ses commandes en France, et le fournisseur habituel de dessins et de gravures des autres maîtres. Il est facile à comprendre combien fut importante son influence sur l'art décoratif suédois pendant ces années.

Mais il ne suffisait pas à notre architecte de se procurer des dessins de Bérain. Il désirait, de plus, avoir, en Suède, un élève de ce dernier qui y introduirait définitivement le style de son maître. Il écrit : « Si je pouvais aussi scavoir s'il se rencontre quelque peintre dans son goust, mais qui fut propre tant pour le dessein que pour la figure en petit comme dans les grottesques pour les Camayeux et Rosées d'or, et qui fut intentionné de faire le voyage, je souhaitterois bien de scavoir ses conditions (9). »

Cronström avait trouvé l'homme, depuis quelques années déjà, en la personne de Jacques Demeux qui, dit-il, « travaille de temps en temps pour mons[r] Bérain dont il a aussi l'approbation... C'est un homme veuf de 46 ans environ, fort doux et fort sage. Mr Bérain m'a dit qu'il n'en scauroit pas de meilleur qui voulut aller chez nous (10) ».

Il fut décidé, en 1697, que le peintre partirait en Suède; il y vint et y resta jusqu'à sa mort. La Suède eut en lui un peintre ornemaniste habile qui, en maintes occasions, donna à sa patrie nouvelle de bons spécimens de l'art de Bérain.

Si l'on ajoute qu'en dehors des dessins envoyés par Bérain et des travaux de son élève, Tessin lui-même créa fréquemment des ornements dans le même

(1) Cronström à Tessin, 1-11-1694. *RA.*
(2) Cronström à Tessin, 12-2-1702. *RA.*
(3) Cronström à Tessin, 8-7-1695. *RA.*
(4) Cronström à Tessin, 18-11-1707. *RA.*
(5) Cronström à Tessin, 24-3-1701. *RA.*
(6) Cronström à Tessin, 20-3-1699. *RA.*
(7) Cronström à Tessin, 17-8-1695. *RA.*
(8) Tessin à Cronström, 22-2-1700. *RA.*
(9) Tessin à Cronström, 20-1-1697. *RA.*
(10) Cronström à Tessin, 26-3-1697. *RA.*

style, on comprend combien l'art suédois, vers 1700 environ, fut redevable à l'artiste français.

Nous reconnaîtrons d'ailleurs le même style dans certaines parties des projets envoyés plus tard en France par Tessin.

GIRARDON

Rempli d'admiration pour la sculpture baroque française et pour l'intense activité des sculpteurs, Tessin, en 1687, visita presque tous les ateliers des meilleurs maîtres (1). Dans ses notes de voyage, nous trouvons les noms de Coysevox, Tuby, Flamen, Le Hongre, Regnaudin, Granier, Cornu, Mercier, ainsi que des comptes rendus sur les ouvrages en train cette année-là. Il étudia particulièrement l'œuvre de Martin Desjardins, son monument pour la place des Victoires, et son projet pour celui d'Aix-en-Provence (2); il n'apprécia, toutefois, pas complètement les mérites de cet artiste.

Mais c'est surtout François Girardon qui était, pour Tessin, le maître. Ses œuvres représentaient, aux yeux du Suédois, la plus haute expression à laquelle puisse prétendre l'art sculptural, et lorsqu'il eut réussi à gagner l'amitié de l'artiste admiré, celui-ci devint son inspirateur, tant pour ses projets suédois que pour ses projets français.

Tessin eut l'occasion de voir un grand nombre d'œuvres de Girardon en pleine exécution. Guidé par Le Brun, il étudia et admira les immenses modèles pour la statue équestre de Louis XIV, et les statues de fleuves destinées à un monument pour la cour du Louvre (3); enfin, conduit par Girardon en personne, il vit le modèle du monument pour la place Vendôme et son atelier renommé, plein de sculptures. Là, il remarqua, entre autres, différents projets consacrés à la gloire de Louis XIV, dont certains avaient été exécutés d'après les dessins de Le Brun, et, parmi eux, une sculpture traitant le même sujet que le groupe de marbre de Dominico Guidi au parc de Versailles; il vit encore le buste du maître lui-même. L'aimable sculpteur fit ensuite à Tessin deux cadeaux : d'abord, la maquette du groupe de l'Enlèvement érigée plus tard dans la Colonnade du

(1) SIRÉN, *Nic. Tessins studieresor*, p. 103 et suiv.
(2) Comp. JOSEPHSON, Martin Desjardins. *Revue de l'Art*, 1928.
(3) Comp. JOSEPHSON, Le monument du Triomphe pour le Louvre. *Revue de l'Art*, 1928.

parc de Versailles, maquette qui, utilisée comme modèle, devait jouer un grand rôle dans la décoration du château de Stockholm, de même que dans les projets de Tessin pour la décoration du Louvre. Le second cadeau était une copie du monument destiné à la cour du Louvre (1).

De retour en Suède, Tessin eut souvent recours à Girardon et en sollicita des conseils pour des questions d'ordre artistique; l'art suédois, à partir de 1690, doit beaucoup au sculpteur français; en effet, ce ne fut pas seulement pour la sculpture mais encore pour l'architecture, que Tessin en utilisa les avis. Il lui envoya, en lui demandant de le juger, son projet pour le château de Copenhague. Girardon réussit à y intéresser des connaisseurs et rassembla les jugements émis, lesquels, pourtant, n'ont pas été retrouvés (2). Ce fut sans doute grâce à Girardon que notre architecte reçut ensuite une collection complète des dessins pour la place Vendôme.

Mais c'est en ce qui concerne le choix des sculptures destinées à la Suède que son aide fut le plus efficace. Sous sa direction, le sculpteur Dominique Le Fèvre exécuta, à partir de 1695, un grand nombre de statues pour la Suède et, parmi elles, un Apollon et une Diane. Ce sont évidemment des répliques de ces statues qui se trouvent actuellement à Versailles et qui sont exposées dans le nouveau Musée, installé en 1928; les exemplaires suédois sont perdus. Le Fèvre travailla sous la surveillance constante de Girardon et de Charles Perrault. « Ils ont esté, écrit Cronström (3), assez contents du travail et de l'exactitude avec laquelle il a imité et entré dans le goût des antiques, nous n'avons pas mesme remarqué qu'il eust moins bien attrappé l'air de l'Apollon que de la Diane, et je crois que vous en serez convaincu quand le plastre en arrivera. »

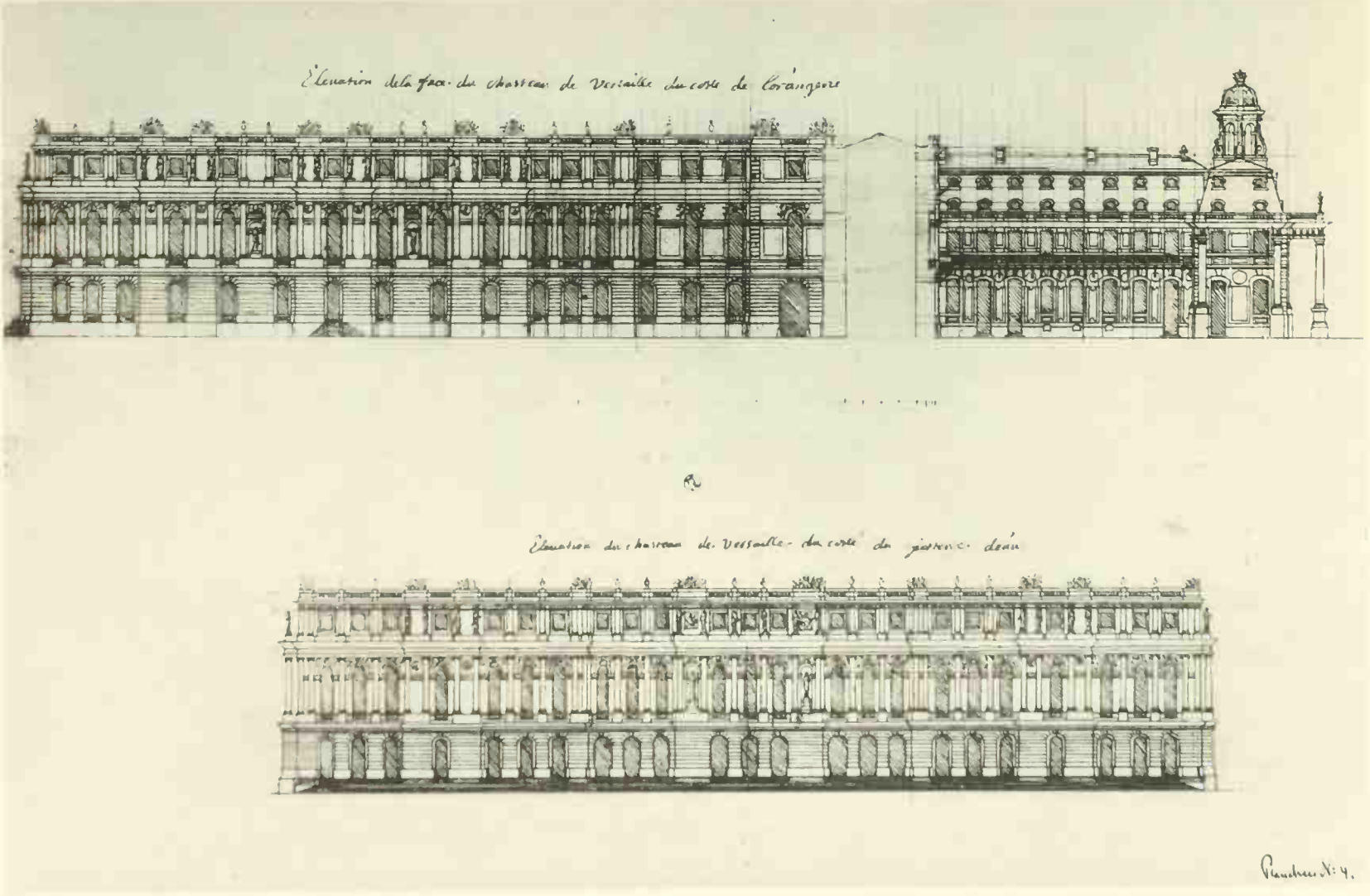
C'est Girardon aussi qui choisissait pour Tessin les sculpteurs susceptibles d'être envoyés en Suède, pour y exécuter des travaux dans les bâtiments royaux. Parmi ses nombreux élèves, il recommanda, en 1693 (4), d'abord René Chauveau, habile également dans l'art des figures et des ornements, puis Laporte, particulièrement pour les figures, et finalement Jacquin pour les ornements. Tous les trois vinrent en Suède et y importèrent un style plastique tout à fait dans l'esprit de leur maître. Mais ce fut surtout Bernard Foucquet, arrivé quelques années

(1) C'est probablement cette copie même exécutée dans l'atelier de Girardon que nous avons publiée dans notre article de la *Revue de l'Art* en 1928.

(2) Cronström à Tessin, 6-9-1697. *RA.*

(3) Cronström à Tessin, 21-6-1697. *RA.*

(4) Cronström à Tessin, 18-12-1693. *RA.*



Elévation du château de Versailles.
Dessin exécuté pour TESSIN après 1690.

plus tard, en 1696 (1), qui eut la plus grande influence. Grâce à cet artiste, inconnu en France, et pourtant d'une éminence incontestable, qui travailla entre autres à Versailles sous la direction de Girardon et de Mazeline, plusieurs bâtiments suédois et le château royal surtout furent magnifiquement décorés. Il développa largement la plastique de Girardon et l'on peut considérer la sculpture suédoise de ce temps, et celle de Foucquet en particulier, comme étant, en dépit de quelques traits anticlassiques et germaniques, un véritable reflet de l'art versaillais.

Tessin également s'intéressa beaucoup au sort de son ami français pendant les dernières années du XVIIe siècle, et prit part à toutes les difficultés qui mettaient obstacle à ses travaux pour la place Vendôme. Nous pouvons suivre, dans la correspondance suédoise, les alternatives d'espoirs et de désillusions par lesquelles l'artiste français eut alors à passer (2), et vers 1700 nous assistons à la rupture entre Girardon et Mansart, architecte avec lequel il avait si longtemps et si effectivement collaboré. Ce fut cette rupture, motivée par le fait que les deux artistes revendiquaient tous les deux l'honneur du monument de la place Vendôme, qui força Girardon à se retirer et mit fin au rôle qu'il jouait dans la vie artistique française. Nous n'entrerons pas davantage dans les détails de la correspondance de Tessin, mais cette querelle entre Girardon et Mansart fit évidemment sur lui une impression profonde qu'il nous sera facile de reconnaître au cours des années suivantes lorsque Tessin tentera d'obtenir en France le travail et la gloire.

MANSART

L'intérêt que porta Tessin à l'œuvre de Jules Hardouin-Mansart eut, pour le déploiement de son activité en France, une importance particulière. Mansart, au cours des années 1670 à 1690, était déjà l'un des artistes les plus en vue, et l'évolution de son art avait été suivie avec un très grand intérêt par l'architecte suédois. C'est ainsi que, lors de son séjour à Paris, en 1687, Tessin étudia à fond la chapelle des Invalides, alors en construction. Il ne se contenta d'ailleurs pas d'étudier sur place, mais se procura, en outre, des dessins de toutes les œuvres importantes de Mansart, telles que : la place des Victoires, la place Vendôme,

(1) JOSEPHSON, *Bernard Foucquet*. Stockholm, 1928.
(2) Voir *l'Architecture*, 1928, n° 3.

le Trianon, Marly (1), le château et les écuries de Versailles, etc. On voit donc qu'il avait, pour l'art de Mansart, un intérêt puissant. Mais, porté comme il l'était vers le goût italien en matière d'architecture extérieure, il ne l'apprécia pourtant jamais à sa juste valeur. Tessin semble n'avoir jamais connu personnellement Mansart; ce fait contribue peut-être à expliquer la méfiance dont sont empreints certains de ses jugements sur l'architecte français.

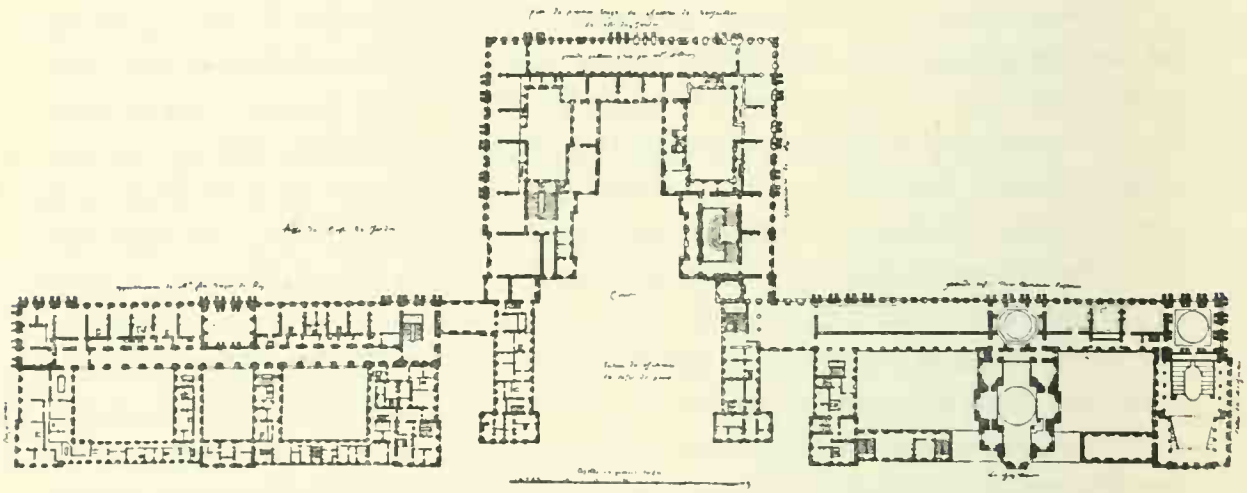


FIG. 1.

Plan du Château de Versailles. Dessin exécuté pour le compte de Tessin après 1690. Comparer pl. V.

Mais cette méfiance dépendait surtout de ce que Tessin recevait de Paris des renseignements peu flatteurs sur le caractère de Mansart. Comme on le sait, l'opinion qu'eurent de lui ses contemporains varia beaucoup. Les paroles bien connues de Saint-Simon peuvent témoigner de la critique dont il fut l'objet : « Comme il n'avait pas de goût, ni le Roi non plus, jamais il ne s'est rien exécuté de beau, ni même de commode, avec des dépenses énormes (2). » Mansart ayant été nommé surintendant des bâtiments le 6 janvier 1699, Tessin reçut, à cette occasion, une lettre de Cronström lui donnant de nombreux détails sur le Français, ainsi que des renseignements concernant sa carrière extraordinaire et les

(1) En ce qui concerne ces dessins, voir JOSEPHSON, Le grand Trianon sous Louis XIV. *Revue de l'histoire de Versailles*, 1927; Le plan primitif de Marly-le-Roi. *Revue de l'histoire de Versailles*, 1928; Les projets pour la place Vendôme. *L'Architecture*, 1928.

(2) Cité d'après MICHEL, *Hist. de l'Art*, p. 579.

défauts de caractère et d'éducation qu'on lui prêtait. La lettre est ainsi conçue (1) :

« Avant que de répondre à vos lettres, je vous diray, Monsieur, que Mr Mansard vient d'estre fait Sur-Intendant des Batiments, c'est une des grandes fortunes qu'on ait veu faire en France. Voicy le fait. Le premier Commis de Mr de Villacerf ayant esté accusé de quelques malversations, son maistre... a demandé au Roy que l'affaire fust examiné, le commis a esté convaincu, et Mr de Villacerf par un excès de délicatesse, a prié le Roy de disposer de sa charge. S. M.

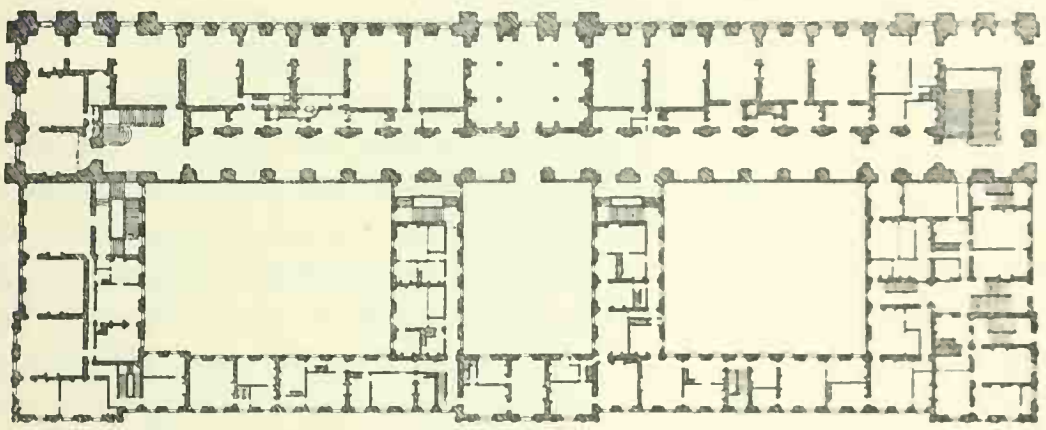


FIG. 2.

Plan d'une aile du Château de Versailles. Dessin exécuté pour le compte de Tessin après 1690. Comparer pl. V.

l'a refusé d'abord, mais sur ses instances réitérées Elle l'a donnée à Mr Mansard. Dans le vray il avoit longtemps que Mr Villacerf, vieux, infirme, et de plus mortifié par la prédilection de Mr Mansard songeoit à se retirer. Il n'exerçoit cette charge que par Commission, et Mr Mansard l'a sur le mesme pied. Elle vaut 40 m/illes Livres/ par an, et vaudra bien plus lorsqu'on bastira. L'on parle fort d'une Chapelle qu'on va bastir à Versailles. Il ne faut pas douter que Mr Mansard ne cherche à faire claquer son fouet. Je crois que vous scavez, Monsieur, qu'il est fils de la sœur du vieux Mansard, dont il a pris le nom, le sien estant Ardouin. Son éducation a esté si mauvaise qu'il ne scait pas l'ortographe du français, et fort mal les caractères. Du reste vous connessez sa capacité mieux que moy. Il auoit deja comme premier architecte du moins 4 m/illes Livres/ par an —

(1) Cronström à Tessin, 6-1-1699. *RA*.

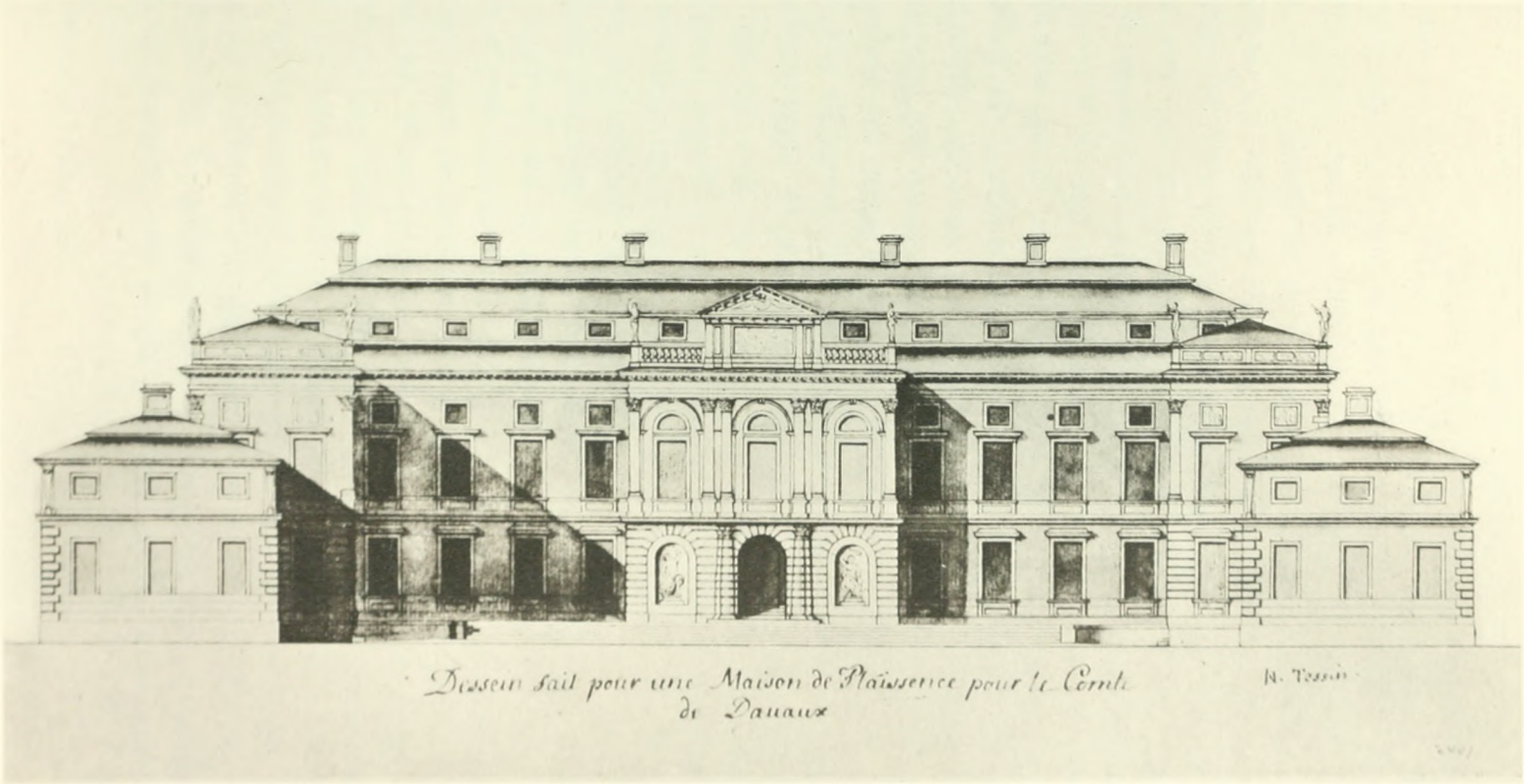
sans 46 m/illes/ escus que le Roy a donné pour marier sa fille et beaucoup d'autres graces tous les jours. »

Les renseignements qu'on vient de lire concernant les avantages pécuniaires consentis à Mansart présentaient évidemment un intérêt particulier pour Tessin qui occupait, en Suède, la même charge que Mansart en France. Il semble d'ailleurs avoir complété par d'autres ces premiers renseignements puisqu'il note une fois, non sans une certaine amertume, que le « Surintendant Mansart possède, en plus des 100.000 golden de traitement annuel, le grand avantage de pouvoir garder tout ce qui reste des démolitions des bâtiments royaux, ainsi que les échafaudages, ce qui peut représenter des sommes considérables (1) ».

Un autre détail relatif à la querelle qui s'était élevée entre Girardon et Mansart au sujet du monument de la place Vendôme dut également contribuer à accentuer la méfiance du Suédois. On prétendait que Mansart réclamait pour lui-même tout l'honneur de ce monument (2). De tels renseignements firent croire à Tessin que Mansart n'approuvait qu'à contre-cœur les œuvres des autres et qu'il était, de plus, très enclin à la jalousie de métier. Quoi qu'il en soit, Tessin comprit qu'il pouvait être d'une grande utilité pour son avenir d'éveiller, chez Mansart, de l'intérêt pour ses propres œuvres. Il demanda donc à son ami de Paris, Daniel Cronström, de rendre visite au surintendant nouvellement nommé, et de lui montrer une collection importante de gravures et de copies de ses meilleures créations. En dehors des dessins pour le château royal dont Mansart avait déjà eu connaissance auparavant, Cronstrom lui apporta ceux du château de Roissy dont nous parlerons plus loin et ceux du château royal de Copenhague pour lequel Tessin avait fait un modèle en 1697; il apporta, de plus, les gravures, exécutées par Sébastien Le Clerc, des dessins faits à l'occasion de l'enterrement d'Ulrique Eleonore en 1693 et de celui de Charles XI en 1697, ainsi que les planches, par Le Clerc également, pour les salles d'apparat du délicieux hôtel particulier de Tessin, à Stockholm.

C'est avec une impatience bien compréhensible que Tessin attendit le jugement de Mansart. Il faut cependant reconnaître que ce dernier examina les dessins avec la plus grande bienveillance, et qu'il fit preuve de beaucoup d'amabilité en proposant, entre autres, l'établissement de rapports permanents entre les surintendants respectifs des deux pays. Le récit que fit Cronstrom de sa visite

(1) Sirèn, ouvr. cité, p. 5.
(2) Voir Josephson, Les projets pour la place Vendôme. *L'Architecture*, 1928.



TESSIN. Roissy. Elévation côté cour.

chez Mansart est d'un réel intérêt pour aider à connaître ce dernier, car il nous donne de nombreux détails sur son caractère et son goût; en voici le contenu (1) :

« Ma dernière se trouve si longue et le temps si court que je ne pus av^r l'honneur de vous rendre compte d'une Visite que jay rendue à Mr Mansard avec vos desseins il y a quelque temps. Je le feray encor ce matin fort imparfaitement à cause de cet inventaire de Mr Doucet que je ne quitte quasy point p:r ne pas manquer les livres que vous désirez. Je luy dis que je ne pouvois f^e un meilleur usage des desseins de vos productions, que vous me ferez l'h^r de m'envoyer de temps à autre, que de les montrer à une personne de son rang et de son mérite. Il répondit fort gratieusement que ce que je disois estoit très flattant et obligent, qu'il n'estoit plus question que de sçav^r sil en estoit digne. Vous me pardonnerez si en cet endroit je vous fis un peu parler. Je répliquay que vous en estiez très persuadé, que vous maviez tesmoigné rendre beaucoup de justice à son mérite, que vous nestiez pas extrememt touché du goust françois en fait d'architecture, à la réserve de ce qui venoit de son oncle et de luy, et que vous le regardez co^e un homme qui avoit introduit le grand et le simple en France, et qui avoit débarrassé les battiments de ce qui tenoit un peu du collifichet, ce qui vous donnoit d'autant plus d'estime pour luy que vous estiez dans ce goust la co^e lon peut voir par vos ouvrages. Il receut ce der^r complim^t co^e une louange vraye et y parut sensible, disant que ce simple estoit plus malaisé à attrapper que les autres manières. Quant à vous Monsieur Il me pria destablir entre vous deux une coness^ce réciproque, adjoutant, que des personnes dans les postes où vous estes tous deux, doivent toujours av^r quelque correspond^ce, qu'il feroit de son costé tout ce qu'il faudroit pour mériter v^e estime, et quil se serviroit mesme de vos Lumières si vous le trouverez bon, sinformant du reste en détail de ce qui vous concerne, où jeus avec plaisir tout le loisir de mettre v^e mérite dans son jour. Nous passâmes ensuite aux desseins. Je ne luy avois pas apporté v^e façade de Stockholm, en effet il l'a, et me dit qu'il y trouvoit du beau et du grand. Je luy montray dabord la Coppie que j'ay fait tirer de la maison de Roissy. J'estois en doute si le C. D(avaux) ne luy auroit pas montré, mais il ne l'avoit pas veüe. La coppie est tres exacte et terminée, il lexamina avec plaisir et approbation. Le toit dit il paroissoit bizarre à quelques demy conesseurs qui ne sattachent qu'a une manière, mais je suis persuadé que lon a des raisons pour le

(1) Cronström à Tessin, 20-11-1699. *RA*.

faire aincy. Ensuitte je luy donnay la façade de Dannemark. Il l'avoit déjà veüe à ce quil me dit, mais Il la regarda long temps et attentivem^t, et dit quil ne se pouvoit rien voir de plus beau. Je luy montray les 2 desseins du Mauzolé de la Reyne et le 2e de celluy du Roy. Il les trouva très ingenieux et d'une ordonnance aussi magnifique que nouvelle, adjoutant que ce qui se fesoit en France n'en approchoit pas. Il en dit autant de la Cérémonie de L'hommage, et comme les plafonds estoient les dernières, il s'y arresta plus long temps qu'a tout le reste, sur tout au grand, dont il marqua estre charmé, disant que la manière dont vous aviez disposé et entremeslés les parties ou grouppes solides et fortes avec celles qui sont légères (entendant les 4 coins et les 4 millieux, les quelles se soutenoient les unes les autres) estoit très judicieuses et marquoit v^e beau génie. Il s'écria dix fois, je n'ay rien veu de plus galant. Enfin il me fit un million de remercim^ts sur le plaisir que je luy avois fait, et me pria fort de vous asseurer de ses services, et de luy f^e part de ce qui me viendroit à l'avenir offrant pour vous rendre la pareille ce qui pourroit dépendre de luy. Je ne doute pas qu'à la première fois il n'entre mesme davantage dans le détail de bien des choses. J'y retourneray dans quelques jours avec Mr Horleman (1) pour le quel je luy demanday sa bienveillance et la permission d'entrer dans tous les lieux où sa profession et sa curiosité pouvoit l'appeller, ce qu'il promit positivement. »

Cronstrom, dans le but de plaire à Tessin, avait probablement un peu embelli les opinions de Mansart; quoi qu'il en soit, l'architecte suédois aurait dû être bien encouragé, tant par ces louanges abondantes qui lui étaient surtout adressées en sa qualité d'organisateur des cérémonies et de créateur d'intérieurs, que par ces paroles généreuses que Mansart prononça plus tard en parlant de lui : « Deux des plus grands Roys de l'Europe comblent leurs Surintendants de Bâtimens d'honneurs et d'agréments, cela me fait voir que les grands Princes pensent les uns comme les autres (2). »

En dépit de tels jugements, Tessin conserve pourtant des doutes quant à la bonne volonté de Mansart. C'est surtout l'attitude de ce dernier qui le préoccupe lorsqu'il envoie son grand projet pour le Louvre : « Outre cela », dit-il, « le grand mystère sera si Mr Mansard y doit entrer ou non, il n'a jamais vu l'Italie, il ne voudra pas loüer les dessins d'un autre, et le moyen de les faire

(1) Johan Hårleman. Architecte suédois dans l'art des jardins, assistant de Tessin dans ses travaux relatifs à cet art.

(2) Cronström à Tessin, 27-2-1705. *RA*.

applaudir sans luij (1). » En réalité, Tessin exprime ici le fond des choses. Il avait conscience de son désir de réintroduire en France, tel un nouveau Bernin, le style italien, et il comprenait que Mansart, architecte créateur d'un pur style français, en serait un des plus ardents adversaires.

(1) Tessin à Cronström, 8-11-1704. *RA*.

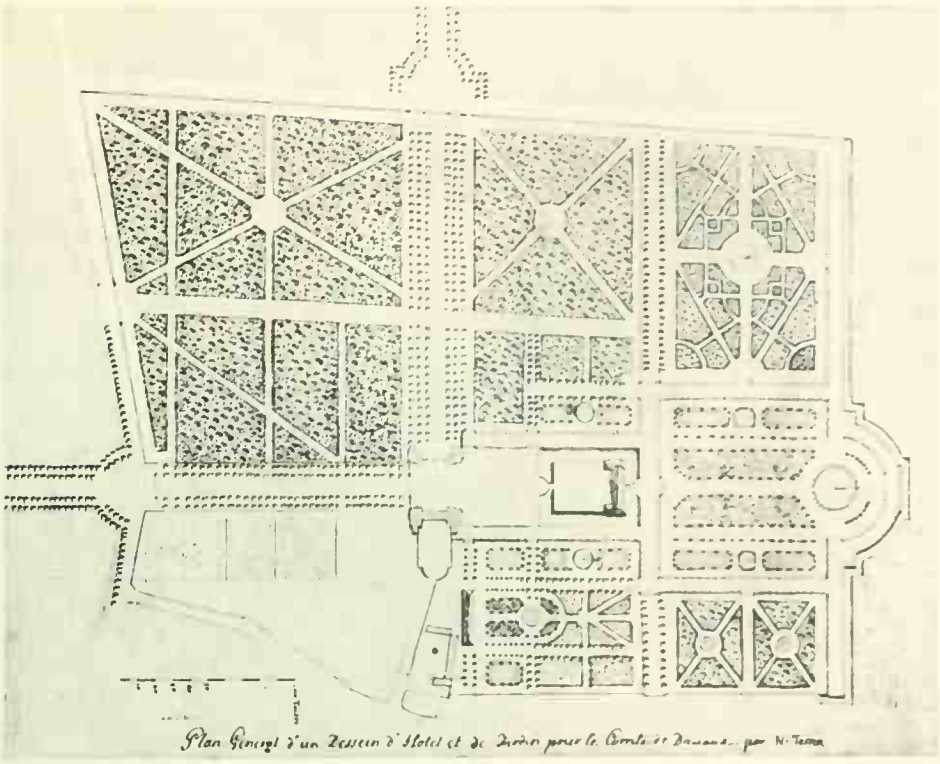
TESSIN ET LOUIS XIV

Tessin n'aspirait pas, cependant, qu'à connaître les grands artistes français de son temps. Il ne rêvait pas seulement d'atteindre les étoiles du ciel de l'Art ; il voulait arriver au Roi-Soleil. Il était, en effet, suffisamment au courant du mode de développement de l'Art français, pour comprendre que la première des conditions indispensables au succès d'un artiste était d'éveiller l'intérêt du Roi, lequel — en matière d'Art — disait toujours le mot décisif.

En 1687 déjà, lors du séjour que Tessin fit en France, Louis XIV lui fit un honneur précieux que Tessin estima à sa juste valeur, et dont il parle souvent : « Sa Majesté le Roy me fist la grâce de me faire jouer touttes les eaux de Versailles, pendant que la Cour y estoit (1). » Quand on sait que le spectacle complet des eaux n'était donné qu'aux plus grands visiteurs, on voit que le jeune homme (il n'avait qu'un peu plus de 30 ans) avait, déjà alors, gagné les bonnes grâces du Roi.

Il essaya de les conserver. Chaque fois qu'il eut, dans sa patrie, achevé une œuvre importante, il n'eut pas de plus cher désir que d'en montrer au grand Roi français des gravures ou des dessins. Les louanges de Louis XIV constituaient, pour lui, la confirmation définitive du succès. Ainsi, en 1694, quand il eut achevé la façade principale du château de Stockholm, il en envoya des dessins à Paris où personne ne devait les voir avant le Roi (2); ce fut au mois de juillet de la même année qu'il sut que « le dessin du chasteau est actuellement entre les mains du Roy ».

(1) Nicodème Tessin, Relation de sa visite à Marly, etc. *Revue de l'histoire de Versailles*, 1927, p. 21, note 41.
(2) Cronström à Tessin, 18/28-5-1694. *RA*.



a

b

a. - TESSSIN. Roissy. Plan du jardin.

b. - TESSIN. Roissy. Section du corps de logis et Élévation du pavillon côté cour.

Quelques années plus tard, en 1699, Tessin montre au Roi, par l'intermédiaire de Mansart, une nouvelle et grande collection de dessins et de gravures, parmi lesquels se trouvent : le projet d'un château royal pour Copenhague, les plafonds de l'hôtel particulier de Tessin, et les mausolées pour Charles XI et sa femme (1). En 1702, il envoie finalement le projet d'un monument de Charles XI, qui est aussi présenté au Roi. Nous ne possédons malheureusement pas les jugements directs qu'émit ce dernier; nous savons pourtant qu'il examina avec intérêt l'œuvre de l'architecte étranger, et particulièrement les dessins pour le château de Stockholm, au sujet desquels il chargea le comte d'Avaux de féliciter le Roi suédois (2).

Pour attirer l'attention de Louis XIV, Tessin n'utilisa pas seulement ses propres œuvres architecturales; il fut assez hardi pour agir en Mécène avec le Roi français. Les détails que nous possédons à ce sujet sont véritablement trop abondants pour être intégralement cités ici; cependant, un compte rendu abrégé ne sera peut-être pas sans valeur. Cette histoire, en soi, n'est qu'une bagatelle, mais elle met en lumière, de façon intéressante, des faits se rapportant aux collections royales de peintures.

En 1690, lors d'une visite qu'il fit à Roskilde, au Danemark, « Tessin vit », comme son fils le raconte plus tard (3), « dans la chambre du maître de poste un morceau », qu'il acheta pour « une douzaine de ducats ». « En enlevant une planche qui était derrière, il y trouva un écrit, conçu à peu près en ces termes : « Questo « quadre é depinto del divine Correggio, e dato da un tal Papa (je ne me souviens « pas lequel) a un tal Re di Spagna (4). » C'est un sujet de Ste Famille : à l'un des bords il y a un St Jérôme. » Suivant Nicodème Tessin ce tableau n'était autre qu'une esquisse de la fameuse « Madone avec St Jérôme » peinte en 1527-1528 environ, et qui se trouve à la Galerie de Parme (5).

Ce fut ce tableau, trouvaille heureuse — et bon marché — que Tessin décida d'envoyer au Roi de France, à titre de cadeau personnel. La toile arriva à Paris dans le courant de l'automne 1699 et semblait « très digne d'estre présenté où vous le destinez, et je ne doute nullement qu'il ne soit agréablement receu (6) ».

(1) Cronström à Tessin, 5-6-1699. *RA*.
(2) *Biografiskt Lexikon*, Stockholm, 1850. Chapitre de Tessin.
(3) *Journal*, 5 décembre 1756. Åkerö.
(4) Tessin parle lui-même de cet achat dans une lettre à sa mère. Copenhague, 8 septembre 1690. Imprimé chez Crusenstolpe.
(5) Comp. GRONAU, *Correggio*. Leipzig, 1907, p. 124-127.
(6) Cronström à Tessin, 15-10-1699. *RA*.

Mais il fut plus difficile qu'on ne l'avait pensé de faire accepter cette toile au Roi. Après de nombreux essais, restés vains, et que nous n'entreprendrons pas de relater ici, on réussit enfin à intéresser à l'affaire « les deux oracles en peinture (1) » existant en France : Roger de Piles et le peintre Forest. Les choses prirent alors une heureuse tournure : « de Pilles tranche net et sans ballancer le déclare Correge et antérieur à celluy de Parme; Forest moins décisif trouve un peu de pour et de contre, mais enfin le dit tableau d'un grand prix et fort digne du Roy. Mr Coypel y est aussi appelé par Mr de Pilles, lequel sans faire semblant de rien est du sentiment de Mr de Pilles. »

Finalement, on rendit visite à Mansart et ce fut devant lui et devant Bontemps que la toile fut présentée au Roi. Cronström qui trouve « Sa Majesté occupée à regarder attentivement le tableau (2) », continue sa lettre en citant les paroles de chacune des personnes présentes. Son petit récit montre quel soin extraordinaire Louis XIV mettait à se renseigner sur les plus petites questions d'art : « Le Roy : Je vois bien qu'il est fort beau mais je ne m'y connois pas assez, est-ce vous qui faites ce présent au Roy. — Ego : C'est Mr le Baron de Tessin. — Le Roy : C'est le Surintendant des Bastimts du Roy de Suède, qui est un homme de beaucoup de mérite, Monsieur. Je le connois de réputation. — Là je prends le temps de faire mon complim:t disant que la chose du monde qui vous feroit le plus de plaisir, seroit d'apprendre que S. M. ait agréé ce présent comme une marque de Ve zèle et de Ve vénération pour sa personne. — Le Roy : Je l'accepte avec plaisir et vous prie de le bien remercier de ma part. — Dans ce momt Mr de Torcy de sa main défait les tourniquets que j'avois fait mettre ados et montre l'escrit Espagnol, le Roy le lit luy mesme. — Le Roy : L'on trouve les draperies d'un autre goût que celles des autres Tableaux du Correge, mais comme c'est l'esquisse du grand à ce qu'on prétend qui est à Parme, il ne faut pas s'en estonner... »

Lorsque le Roi eut accepté le cadeau, on avait « entendu de la bouche du Roy » qu'il « reconnoîtroit votre honesteté par un présent » bien qu'on ait assuré que Tessin n'avait « nullement cela en veu (3) ». Ce cadeau arriva, effectivement. Le 13 juin 1703, Louis XIV donna à Tessin une boîte à portrait de diamants « en considération de ce qu'il a donné à sa Majesté un très beau tableau du Corrège (4) ».

(1) Cronström à Tessin, 27-7-2-1700. *RA.*
(2) Cronström à Tessin, 3-3-1700. *RA.*
(3) Cronström à Tessin, 27-7-1700. *RA.*
(4) Archives des Affaires étrangères. Mem. et Doc. France 2037.

Il s'écoula cependant un certain temps avant que le tableau trouvât sa place. A cette époque, en effet, on faisait un nouvel aménagement de l'appartement du roi à Versailles et, à cette occasion, on changea aussi de place les toiles royales, ce qui ne fut fait qu'après un examen sévère auquel le Roi prit personnellement part (1). Le tableau du Corrège avait, cependant, été l'objet de beaucoup de critiques, non seulement de la part du chevalier d'Hautefeuille, ambassadeur de Malte, « qui l'a fort décrié (2) », mais encore de la part de plusieurs autres; mais de Piles tenait à son opinion — « il soutient hautement la beauté et l'originalité du tableau, malgré les critiques (3) » — et il retourna à Versailles, en janvier 1702, spécialement pour la toile du Corrège, alors qu'on était en train de placer les tableaux royaux. Ce fut grâce à son autorité que le tableau du Corrège eut enfin une place honorable dans l'appartement du Roi ; Cronstrom donne, à ce sujet, cet intéressant détail (4) : « Il estoit temps, car le lendemain qui estoit hier les tableaux furent choisis et placés, ce que je n'appris qu'en entrant dans le dit Cabinet — c'est le grand Cabinet par lequel on passe après la chambre du Billard quand on va du Petit appartement du Roy à la petite Gallerie — pendant que le Roy estoit à la chasse, je vis le vostre placé fort avantageusement. »

Cette petite affaire avait donc été heureusement résolue, et Cronstrom ajoute, d'une façon assez significative : « Voilà qui est fait pour la place, c'est maintenant qu'il faut travailler au reste »; il est tout simplement question d'un plan d'attaque systématique ayant pour but de faire apprécier par Louis XIV le nom de Tessin, et de fournir, à ce dernier, la possibilité d'exercer une plus grande influence (5).

Par ce moyen et peut-être par d'autres, Tessin avait donc réussi à atteindre son premier but : devenir un artiste connu par Louis XIV. Le deuxième et l'es-

(1) Voir P. de Nolhac, *Versailles, résidence de Louis XIV*.
(2) Cronström à Tessin, 21-5-1700. *RA*.
(3) Cronström à Tessin, 15-12-1701. *RA*.
(4) Cronström à Tessin, 22-1-1702. *RA*.
(5) Avant de quitter l'épisode relatif au tableau du Corrège, voyons quel fut, par la suite, le sort de cette toile. Lépicié la nomme dans son *Catalogue raisonné des tableaux du Roi* de 1754 (N. B. Lépicié, *Catalogue raisonné*, etc., Paris, 1754, p. 142) comme « une esquisse de grand goût, dont le faire et l'ordonnance sont dignes du pinceau et du génie gracieux de ce Maître », et il ajoute que « Mr le comte Tessin, seigneur suédois » — le diplomate Carl Gustaf Tessin par conséquent — « si connu par son amour pour les Arts et par son inclination particulière pour la Peinture, a dit à M. Portail, garde des Tableaux du Roi, dans le département de Versailles, que le morceau étoit un présent du comte de Tessin, son père, à Louis XIV ». Mais, de même que le nom de Nicodème Tessin était, à cette époque, oublié en France, la petite toile le fut aussi, de plus en plus. On la considéra seulement comme « une copie réduite » (Julius Meyer, *Corregio*, 1871). Pendant le XIXe siècle elle disparut de l'appartement du Roi, et nous ne savons plus où elle se trouve.

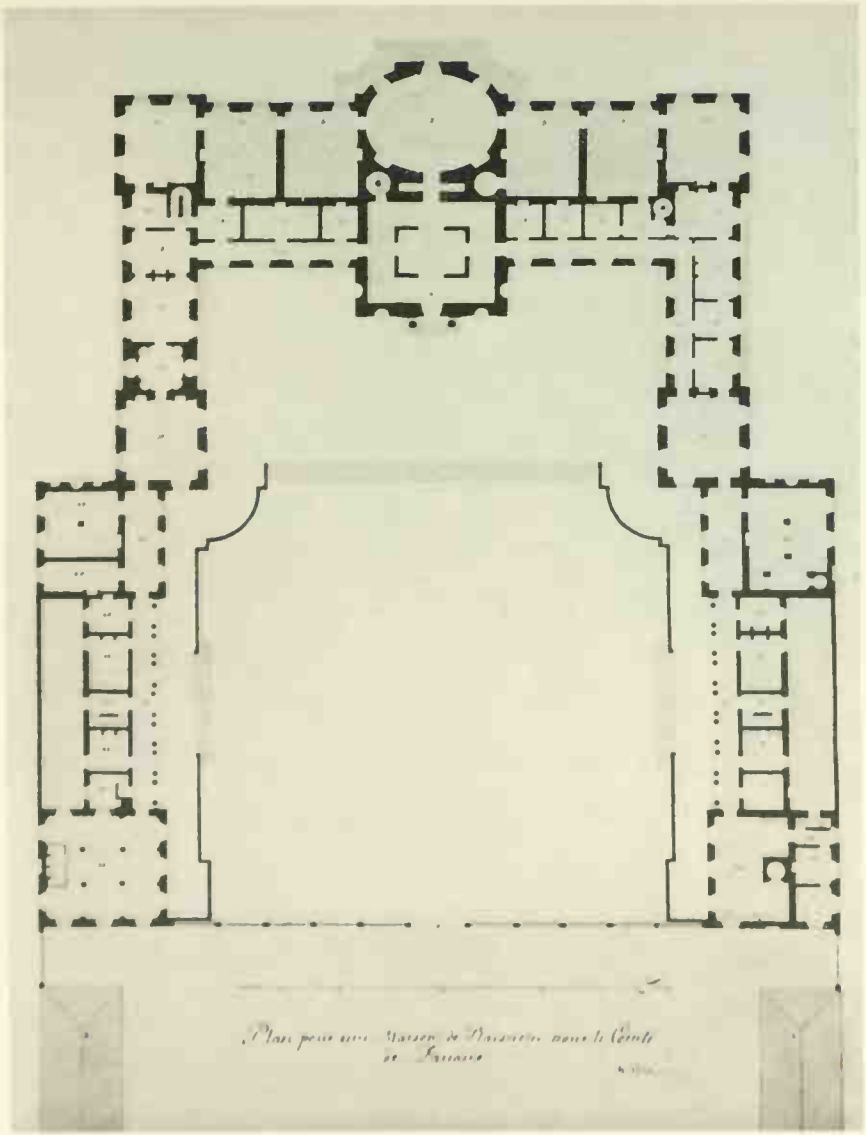
sentiel lui restait : devenir un artiste à qui le Roi confierait une mission importante. L'état des relations politiques franco-suédoises allait lui donner l'occasion de réaliser ce désir.

Ce n'est pas en effet uniquement en sa qualité d'artiste que Tessin intéressait Louis XIV. En dehors des raisons esthétiques, le Roi français en avait d'autres — et de plus grande importance — pour accueillir avec bienveillance les projets artistiques du Suédois. Quelque étrange que cela puisse paraître à première vue, les relations de Louis XIV et de Tessin avaient aussi un caractère politique.

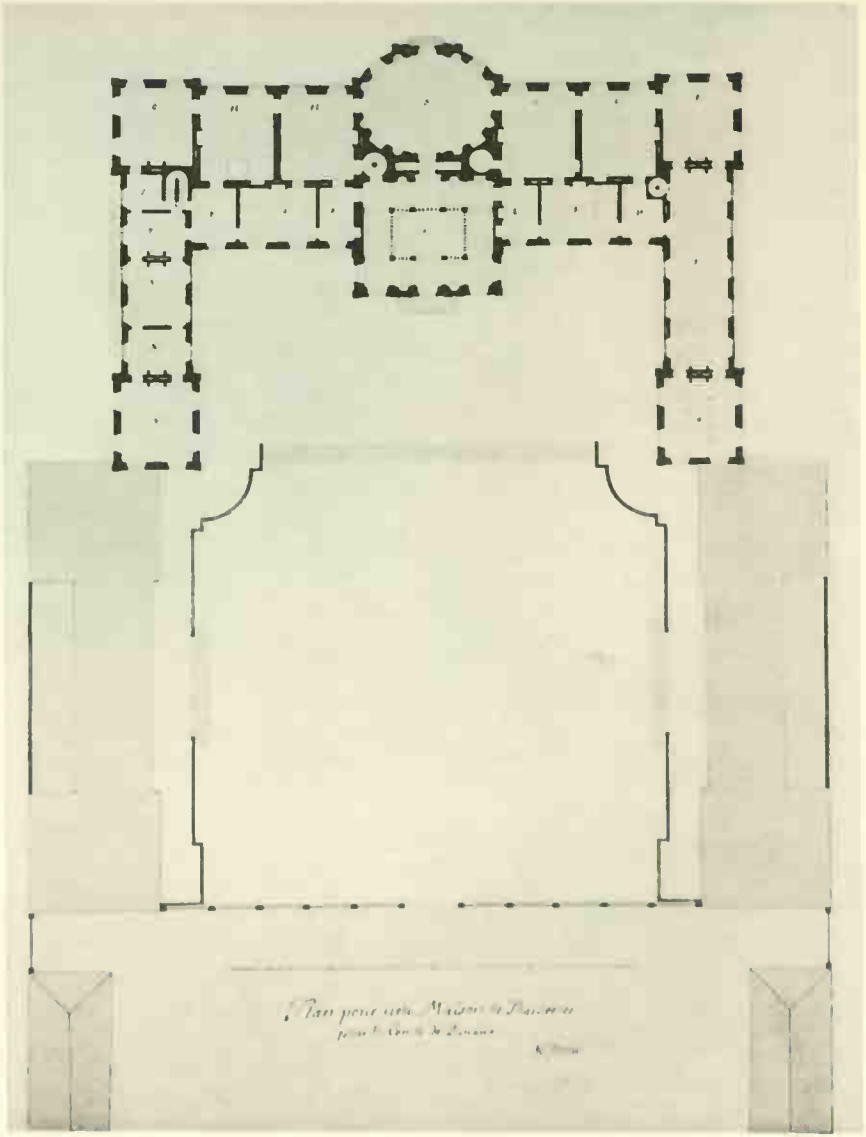
Nous savons qu'à la fin du XVIIe siècle, il entrait déjà dans les vues de Louis XIV d'entretenir, avec la Suède, des relations d'amitié, afin de contrebalancer les puissances ennemies de l'Europe centrale; c'est ainsi que dans le courant de l'été de 1698, une sorte d'alliance, ne présentant pourtant pas les caractères d'une convention, avait été conclue entre la France et la Suède (1). Après la mort du Roi d'Espagne, Charles II, et à la suite des complications décisives qu'elle entraîna pour la politique de l'Europe entière, Louis XIV essaya plusieurs fois, bien qu'avec peu de succès, de se rapprocher de Charles XII (2). Au cours des années 1702 à 1704, des démarches diplomatiques ayant pour but, entre autres, de procurer à la France un candidat au trône de Pologne, furent faites à diverses reprises. Un officier suédois au service de la France, Erik Sparre, visita en 1703 Charles XII à son quartier général, pour lui affirmer qu'il était en son pouvoir de dicter la paix générale à l'Europe. Finalement, au début de l'année 1704, Louis XIV adressa au Roi suédois, alors à l'apogée de son règne, une offre tendant à le détourner de tout engagement avec les ennemis de la France, et à lui faire unir de plus en plus sa propre politique à la politique française (3). Scheffer exprime très clairement les aspirations de Louis XIV lorsqu'il caractérise sa politique en ces termes (4) : « Paraître favoriser les desseins de Charles XII et approuver les projets qui lui tenaient au cœur était peut-être le meilleur moyen de faire naître chez lui des dispositions favorables dont on pourrait ensuite tirer parti. »

Jacques de Campredon, chargé d'affaires français à Stockholm à partir de

(1) Comp. R. FAHRAEUS, *Karl XI och Karl XII, i Sveriges Historia*, 1923.
(2) H. BRULIN, *Sverige och Frankrike... åren* 1700-1701. Upsala, 1905.
(3) N. HERLITZ, *Studier ofver Karl XII : politik* 1703-1704. Stockholm, 1916, p. 41 et suiv.
(4) C. SCHEFFER, *Louis XIV et Charles XII*, 1893, p. 575-595.



a



b

a et b. - Tessin, Roissy. Plan du rez-de-chaussée et du premier étage.

1702, déploya une grande activité afin de nouer des relations, avantageuses pour la France, avec les principaux hommes d'État. Depuis longtemps, les comtes Johan Gabriel Stenbock et Nils Gyldenstolpe, conseillers du royaume, étaient les amis fidèles de la France; ils devinrent également les familiers de Campredon (1). Mais ce dernier eut tôt fait de voir qu'il existait à Stockholm un homme encore auquel ses bons rapports avec le Roi et les dirigeants conféraient une grande influence : c'était Nicodème Tessin. Il avait raison sans aucun doute. Tessin jouissait incontestablement de la confiance de Charles XII et, dans les premières années du XVIIIe siècle, son pouvoir en Suède commençait déjà à être important. En 1701, il avait été nommé maréchal de la Cour et en 1705, quand Johan Gabriel Stenbock mourut, il devint, en réalité, bien qu'il n'en possédât pas le titre, son successeur comme Grand Maître de la Cour. Il était donc important, pour la France, de s'attacher le remplaçant du francophile qu'avait été Stenbock. Tessin, de plus, ainsi que ne l'ignorait pas le ministre français, entretenait des relations particulièrement amicales avec le président de la Chancellerie, Carl Piper, premier maréchal de la Cour depuis 1705, et le bras droit de Charles XII. Campredon dit d'ailleurs, parlant de Tessin, qu'il « peut être mieux instruit qu'un autre des véritables sentimens de son Maistre, à cause de son estroitte liaison avec M[r] le comte Piper (2) » et, dans une autre de ses lettres au ministre des Affaires étrangères en France, Torcy, il insiste sur la position favorisée qu'occupait Tessin auprès du Roi et de la Reine mère : « Mr de Tessin », dit-il, « pouvoit effectivement se servir utilement pour la France, dans un autre temps, de l'avantage qu'il a d'estre dans les bonnes grâces du Roy et de la Reyne de Suède (3). » Une autre fois encore, il déclare que sa « faveur sera sans doute fort grande auprès du Roy, son Maistre, s'il revient un jour à Stockholm (4) ».

Mais ce n'était pas uniquement un homme très influent que le diplomate français avait trouvé en Tessin; c'était, en outre, un ami de la France; il dit à ce sujet : « Sy son cœur répond à ses paroles, il est important de l'entretenir dans ses bons sentimens; je m'y employeray de tout mon pouvoir (5). »

Au cours d'entrevues ayant pour raison apparente les projets architecturaux

(1) Comp. BRULIN, ouvr. cité, p. 18.

(2) Correspondance entre le Marquis de Torcy, ministre des Affaires étrangères, et M. Jacques de Campredon, chargé d'affaires à Stockholm. Archives des aff. étr. Paris. Suède, T. 102. Fol. 250, 274-275, 281, 282, 292, 324-327, 349; T. 103. Fol. 78, 89. Campredon à Torcy, 21-10-1705.

(3) Campredon à Torcy, 26-8-1705. Arch. des aff. étr.

(4) Campredon à Torcy, 2-9-1705. Arch. des aff. étr.

(5) Campredon à Torcy, 21-10-1705. Arch. des aff. étr.

de Tessin pour la France, Campredon aborda, sur la prière de Torcy, des questions politiques. Ayant d'abord sondé le terrain afin de connaître les desseins royaux, il essaya ensuite, dans le but d'agir indirectement sur le Roi et Piper, de donner aux idées de l'artiste une tournure favorable à la France.

Du récit de Campredon, il ressort qu'on s'inquiétait surtout de savoir si Charles XII n'était pas disposé à terminer bientôt ses guerres à l'est de l'Europe, afin de se mêler aux affaires de l'Europe de l'ouest et d'utiliser son influence pour devenir l'instigateur de la paix générale.

Tessin essaya tout d'abord d'éviter de répondre aux questions de Campredon en lui parlant de ses propres affaires d'architecture. Mais, finalement, il donna au diplomate français un compte rendu détaillé — véritable résumé politique — de son opinion sur la situation. Il déclara que, selon lui, la paix générale constituait la seule chose souhaitable, tant pour la gloire de Charles XII que pour le bien de la Suède. Mais il ajouta que le Roi lui-même n'y pensait pas du tout, que, d'ailleurs, à son propre avis, Charles XII ne se mettrait jamais d'accord avec Auguste de Saxe qu'il avait tout lieu de fortement soupçonner; que, plutôt que de conclure la paix avec lui, il préférerait la faire avec le Tsar et qu'enfin, il n'abandonnerait jamais Stanislas qu'il avait placé sur le trône de Pologne. Tessin dit encore qu'on pouvait considérer comme certaine l'alliance avec le Brandebourg, et que la Suède n'avait rien à craindre du côté du Danemark.

Les opinions de Tessin semblèrent très vraisemblables et très sincères au diplomate français qui, dans une lettre ultérieure (1), les prétendit confirmées par de nouveaux renseignements.

Torcy fut très content du rapport de Tessin et le transmit à Louis XIV (2) qui, à son tour, l'apprécia beaucoup, puisqu'il venait d'un homme « aussi éclairé et aussi attaché au Roi Suédois » et qui ne douta pas un seul instant que Tessin ne pensât « effectivement sur les intérests de la France ». Plus tard (3), il manifesta le désir de voir se maintenir ces bonnes relations qui pouvaient avoir une si grande importance. Torcy écrit à ce sujet : « Comme le Roy est bien persuadé des bons sentiments de M. Tessin pour tout ce qui a rapport à ses intérests, S. M. veut bien aussy que vous lui témoigniez en toutes occasions le gré qu'elle lui en scayt et l'estime qu'elle fait de son mérite. »

(1) Campredon à Torcy, 2-9-1705. Arch. des aff. étr.
(2) Torcy à Campredon, 19-9-1705. Arch. des aff. étr.
(3) Torcy à Campredon, 12-11-1705. Arch. des aff. étr.

Comme on le voit, Louis XIV estimait que la France avait en Tessin un ami influent, susceptible de devenir un jour d'une véritable utilité politique. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait essayé, de toutes les façons, de l'honorer en tant qu'artiste, lors de la présentation des projets à la Cour. Ainsi que nous le verrons plus tard, ce n'était pas chose facile, car les architectes, pour lesquels il n'était pas nécessaire de s'attarder à la politique, n'aimaient guère à voir un étranger se mêler des questions touchant à l'art français.

Tessin exécuta-t-il la mission que Louis XIV et Torcy lui avaient indirectement confiée, autrement dit, essaya-t-il d'influencer Charles XII dans un sens favorable aux intérêts français? Nous ne possédons, à ce sujet, aucun renseignement, et nous nous bornerons à constater que Charles XII, lui-même, n'attribuait, à l'activité de Tessin en France, aucune importance politique.

Avant de présenter ses projets à Louis XIV, Tessin, en effet, s'était estimé obligé d'en demander la permission à son Roi. A la fin de l'année 1704 déjà, il avait montré à la Cour suédoise et à la Reine mère des dessins destinés à la France; la Reine mère les avait accueillis « avec un plaisir tout particulier »; à en croire Tessin, on avait même trouvé son projet « plus particulier et plus magnifique qu'il ne serait convenable de l'exprimer moi-même (1) »

Tessin donc ne voulait pas que ses dessins vinssent à la lumière avant qu'il n'eût « obtenu la très gracieuse permission de Sa Majesté Royale »; mais il estimait cependant être en droit d'attendre à ce sujet une réponse favorable : « Je ne peux ni voir ni comprendre en quoi Sa Majesté Royale ne pourrait pas le trouver agréable, puisqu'on ne cherche son honneur que dans la vertu, et qu'on acquiert d'une façon si innocente une bonne réputation dans le monde .»

Charles XII approuva entièrement l'idée de son architecte, et c'est avec joie que ce dernier put un jour annoncer que « Sa Majesté avoit entièrement consentie à tout ce qui regarde les desseins du Louvre, de sorte qu'il n'y a plus rien à ballancer de ce costé là (2) », et une autre fois que « le Roi avait gracieusement consenti à ce que les dessins du Louvre fussent envoyés en France (3) ».

De ces renseignements, on peut conclure que Charles XII voyait sans déplaisir son architecte rechercher en France la gloire et les honneurs. Mais ils ne contiennent pas un mot indiquant qu'il entendait donner là au Roi de France une

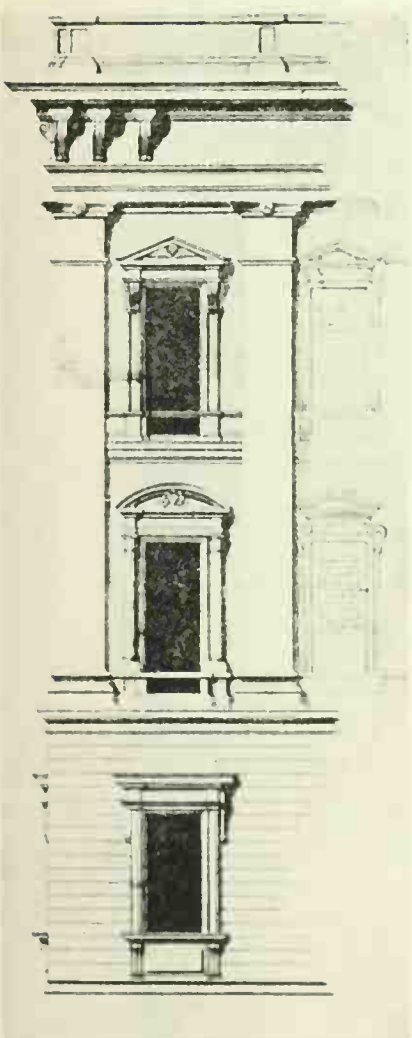
(1) Tessin à C. Piper, 31-12-1704. Archives du président de la Chancellerie. *RA*.
(2) Tessin à Cronström, 17-2-1705. *RA*.
(3) Tessin à Piper, 9-9-1705. Archives du président de la Chancellerie. *RA*.

preuve de son amitié, et il n'en ressort pas davantage qu'il ait attribué aux projets de Tessin le moindre caractère diplomatique. Une telle manière de voir eût été, du reste, par trop incompatible avec la nature franche et le manque de souplesse du Roi suédois.

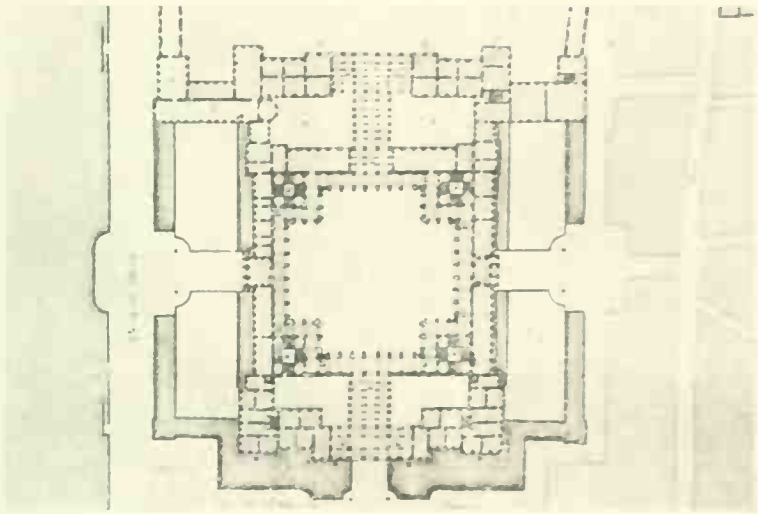
Les espoirs français concernant la politique de Charles XII furent réalisés, jusqu'à un certain point, par la paix d'Alt-Ranstadt, en 1706, et Louis XIV envoya, comme on le sait, Jean Victor de Besenval pour en féliciter Charles XII; il essaya en outre de le décider à intervenir comme médiateur dans la guerre de succession d'Espagne, et à se tourner, d'une façon plus décisive, avec ses armées victorieuses, contre les ennemis de la France. C'est ici qu'apparaît ouvertement l'action politique, depuis longtemps préparée par Louis XIV, et dont faisait partie l'aimable accueil dont bénéficia Tessin. Les relations artistiques qu'eut ce dernier avec la France, vers 1705 environ, reflètent donc, en quelque sorte, les rapports politiques des deux pays à cette époque. C'est protégé par la renommée du Roi-Héros que l'architecte suédois acquit sa position en France.

Au cours des années suivantes, qui virent successivement l'apogée de la puissance suédoise et son déclin, il n'y eut pas d'autre tentative de rapprochement entre la France et la Suède. Mais, en 1714, la France, pour sauver la Suède, essaya de créer une alliance franco-prussienne, et, au printemps de 1715, un pacte de 3 ans, garantissant à la Suède les paix qu'elle avait conclues, et aussi des subsides annuels, fut signé par Louis XIV et Charles XII. C'est justement pendant ces dernières années que Tessin fit en France sa seconde grande démarche artistique, et c'est là un fait bien significatif. La Suède n'était plus, alors, un pays dont on attendait de l'aide mais, au contraire, un pays qu'il s'agissait d'assister et, fait non moins frappant que le premier, les projets de Tessin ne furent pas, cette fois, reçus avec autant de cérémonies et de politesse diplomatique, qu'ils l'avaient été dix ans plus tôt.

b



d



c

a

a. - Le Bernin. Un des premiers projets pour le Louvre.
b. - Le Bernin. Projet pour la façade Est du Louvre. Dessin exécuté d'après la maquette.
c. - Le Bernin. Plan du Louvre. D'après la gravure de Marot.
d. - Le Bernin. Détail de la façade Est du Louvre. Dessin exécuté d'après la maquette.

ROISSY-EN-FRANCE

HISTORIQUE DU CHATEAU

Dans les chapitres précédents nous avons vu combien Tessin désirait que son nom et ses œuvres fussent connus en France. Par la force des circonstances, une occasion de travailler en qualité d'artiste créateur dans le pays admiré s'offrit à lui. Le comte d'Avaux, alors envoyé français en Suède, l'engagea comme architecte pour la construction d'un nouveau château devant être élevé sur une propriété appartenant depuis longtemps à sa famille : Roissy-en-France. Tessin, bien entendu, se chargea de cette tâche avec la plus grande joie, et c'est ainsi que dans les premières années du XVIIIe siècle le château de Tessin fut construit à Roissy, au cœur même de la France.

La vieille propriété de Roissy-en-France est située dans l'Ile-de-France, près de Gonesse, et fut acquise par la famille de Mesmes déjà dans la première partie du XVIe siècle. Son premier propriétaire fut Jean-Jacques de Mesmes, lieutenant civil en la prévôté de Paris, qui mourut en 1560, et dont les descendants possédèrent successivement le domaine; ce dernier, à la fin du XVIIe siècle, appartenait à Jean-Antoine de Mesmes, né en 1661, président à mortier, ensuite premier président au parlement de Paris, qui mourut en 1723.

C'est à cette époque qu'on pensa pour la première fois à élever un nouveau bâtiment sur la vieille propriété et l'oncle de Jean-Antoine, Jean-Antoine de Mesmes (1640-1709), comte d'Avaux, envoyé en Suède entre 1693 et 1700, recommanda pour ce travail l'architecte suédois Tessin dont il avait eu l'occasion de connaître et d'apprécier la valeur; à Stockholm, en effet, il avait pu admirer jour-

nellement ses travaux pour la grande reconstruction du château royal, travaux justement menés avec beaucoup d'activité pendant les dix dernières années du XVIIe siècle. A Steninge, propriété construite à la même époque pour la famille Gyllenstierna, il avait pu voir également avec quel talent l'artiste suédois avait su créer un château de plaisance de dimensions réduites. Enfin, il avait certainement pu comprendre, par ses conversations avec Tessin, le grand intérêt qu'avait ce dernier pour l'art français, et son vif désir d'étendre son champ d'action jusqu'à la France. En même temps que s'offrait à d'Avaux l'occasion d'obtenir un excellent dessin pour le château projeté, celle de montrer aux Français son talent s'offrait donc à Tessin.

Nous possédons de nombreuses lettres prouvant l'intérêt et l'admiration que d'Avaux témoignait à Tessin. Nous en citerons quelques mots, qui montrent également quelle amitié unissait Tessin à Daniel Cronström, envoyé suédois à Paris. « Davaux, écrit (1) ce dernier, ne parle jamais de vous, monsieur, qu'il ne me dise que vous estes l'amy sur lequel je doits le plus compter pour ne pas dire le seul et se fait un plaisir de me marquer la sincérité de vos bontés pour moy, enfin monsieur il vous estime véritablement et vous rends toute la justice deue. »

L'architecte, devant faire ses dessins loin de l'endroit où devait être exécutée son œuvre, eut besoin de descriptions complètes de la situation et de renseignements détaillés sur la façon dont on concevait un château français moderne. Un des propriétaires, le président de Mesmes, ne pouvant d'autre part s'entendre de vive voix avec l'architecte, une correspondance abondante dut remplacer les conversations et les pourparlers. Grâce à ce concours de circonstances, nous possédons, concernant cet ouvrage, des documents considérablement plus riches que ceux qui sont généralement à notre disposition quand il s'agit d'une entreprise de construction de ce genre. Le château lui-même ne mériterait peut-être pas un compte rendu aussi détaillé que celui que ces documents nous ont incité à faire. Mais les points de vue et les desiderata exprimés dans cette correspondance ont une valeur qui ne concerne pas uniquement le château en question. Ils nous donnent une image extrêmement complète de ce qu'on pensait en France, en l'an 1700 environ, en matière d'architecture et d'installation.

Par la correspondance en question, nous savons que Tessin accepta de se

(1) Cronström à Tessin, 19-7-1697. *RA*.

charger de cette tâche au début de l'année 1697. Les premiers dessins furent prêts au printemps de l'année 1698 et ils donnèrent pleinement satisfaction au comte d'Avaux. Ils devaient être envoyés au président de Mesmes à Paris pour lui permettre de donner son avis. A ce sujet Tessin écrit ce qui suit (1) : « Mr le C. Davaux a esté très satisfait de dessins pour le Chatteau de Roissy, il vous prie de ne les montrer à personne devant Mr le Président de Mesmes. »

Le président de Mesmes fut très content de l'architecte choisi : « Mr le P. de Mesmes a témoigné une joye et une reconnaissance tout à fait grande sur ce que Mr Davaux luy a mandé que vous voulez bien donner quelques momens à luy faire un projet de Bastimt pour le Château de Roissy (2). »

Ce fut probablement vers cette époque que le président reçut les premières informations concernant les projets de Tessin, informations sur lesquelles il s'appuya pour formuler les observations qu'il fit dans de nombreux mémorials expédiés en Suède.

Il semble que Tessin n'ait achevé ses dessins que dans le courant de l'été, ses travaux pour le château de Stockholm lui prenant tout son temps. « Les Faces et profils, écrit-il (3), pour nre chatteau, où l'on est présentement au font du travail m'ont empechée de former les desseins pour le chatteau de Roissy, mais ce sont mes occupations all'heur qu'il est, et je souhaite que la réuscite puisse respondre à ce que Mr le Pr. de Mesme s'en est bien voulû promettre et qu'elle soit digne de la lumière et connaissances qu'il y doit avoir. »

Le 22 juin 1698 Tessin peut annoncer que les comtes Oxenstierna et Douglas partiront pour Paris quinze jours après : « Ils apporteront les desseins pour le Chatteau de Roissy. »

En août 1698 le président de Mesmes les a vus. Il en paraît très satisfait et il désire qu'ils soient exécutés : « Mr le président de Mesme, écrit Cronström (4), paroit fort touché de l'honneur que Vous faites à Mons. son Oncle par le beau dessein que Vous avez fait pour Roissy, je n'aurois pas moins de joye que l'oncle et le neveu de voir vos belles productions exécutées en ce pays cy. »

Comme toujours, Tessin exécuta lui-même des copies de ses dessins. Les feuilles envoyées en France ont probablement été perdues, mais les copies sont

(1) Tessin à Cronström, 3-4-1698. *RA*.
(2) Cronström à Tessin, 25-4-1698. *RA*.
(3) Tessin à Cronström, 18-5-1698. *RA*.
(4) Cronström à Tessin, 5-8-1698. *RA*.

conservées et se trouvent au Musée national de Stockholm. Elles comprennent un plan de situation, une façade principale, une façade de côté avec section, un dessin au lavis, et deux plans : l'un du rez-de-chaussée et l'autre de l'étage principal. De certaines de ces feuilles il existe aussi des doubles. Cette série est complète; quand C. G. Tessin fit l'inventaire des feuilles concernant Roissy, il nota seulement : « 1 plan général du Château de Roissy, apartenant au Cte Davaux, 3 Desseins de mon Père, pour ce chateau, avec l'Explication. » Cette explication est également conservée.

Comme il le faisait dans la plupart des cas lorsqu'il avait exécuté un ouvrage qu'il désirait faire connaître et répandre, Tessin fit le nécessaire pour avoir des gravures de son œuvre. Deux artistes semblent avoir été chargés de ce travail. D'abord Claude Haton, artiste français peu important, que Tessin avait fait venir pour graver le château de Stockholm, et qui y fut occupé de 1703 à 1712. C'est lui qui doit avoir exécuté la section de Roissy. Mais Tessin désirait évidemment que P. de Rochefort, dessinateur et graveur français, né en 1675, continuât le travail et, à cette fin, la gravure de Haton lui fut expédiée. En 1709, on lui envoya le paiement de son travail. Tessin écrit, en effet, à Cronström, le 28 avril 1709 :

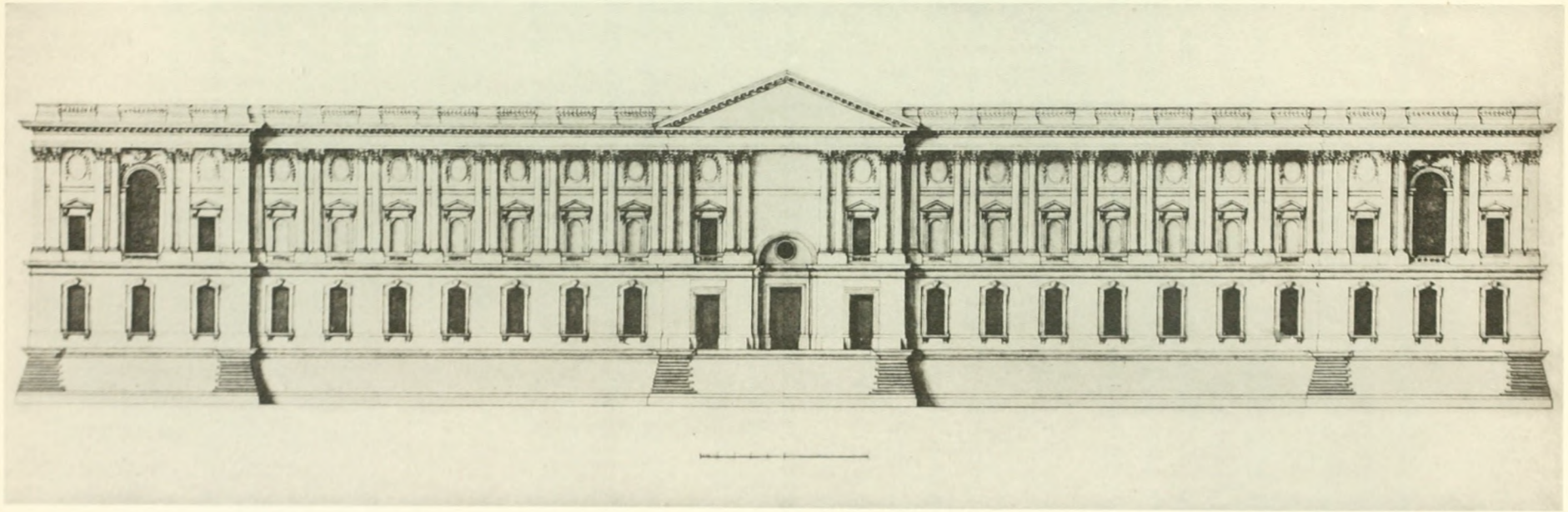
« Oseray-je bien vous charger, Monsieur, de la petite remise cy jointe pour le S. Rochefort, il a encore la planche gravé d'aprez le profil que j'avois fait pour M^r^ le C. Davaux. »

Mais ce Rochefort ne donna pas satisfaction. Le travail lui fut retiré. « Je ne me souviens pas si je vous ay mandé que j'ay retiré de Mr Rochefort la planche de Roissy de Mr Haton », écrit Cronström à Tessin le 26 août 1709.

Il ne fut jamais édité de série complète de ces gravures. Quelques feuilles, sans inscription, en sont cependant conservées au Musée national. Nous les avons cherchées également dans des archives françaises, mais sans résultat.

Quand les dessins furent arrivés en France, on les examina de nouveau afin de voir s'ils remplissaient bien les conditions requises. Les nombreux et différents desiderata exprimés furent sans doute cause de certaines modifications que nous étudierons plus tard.

Il est cependant évident que le château fut, dans les grands traits, construit d'après les dessins de l'architecte suédois. Nous en trouvons les preuves dans les descriptions que firent les topographes, dans de vieux plans de la propriété, encore conservés, et dans des descriptions appartenant aux anciens actes de vente. Par contre, il n'existe, à notre connaissance, aucune ancienne reproduc-



Le peristyle du Louvre de Perrault.
Dessin attribuable à PERRAULT lui-même.

tion du château de Roissy. Ce dernier, fait curieux, ne figure dans aucune publication française de gravures du XVIIIe siècle, ni sur aucune des gravures ni sur aucun des dessins connus de nous existant dans les collections topographiques françaises.

Le château, construit au début de 1700, fut brièvement décrit par Piganiol de la Force, en ces termes : « Le comte Davaux, en 1704, fit jetter les fondemens d'un château dont il a fait continuer les ouvrages jusqu'à sa mort, en ayant élevé trois beaux corps de bâtiments des plus réguliers, et il ne reste plus qu'un pavillon à achever. L'enclos de cette maison est de plus de cent arpens. Beau jardin, grand parc, mais il y manque de l'eau (1)... »

On retrouve ces détails chez Expilly en 1770 (2), chez Brissac en 1779 (3) et chez d'autres (4).

Le nouveau château ne resta pas longtemps la propriété de la famille de Mesmes. En 1713 déjà, quand le château était presque achevé, il fut, d'après Piganiol de la Force, vendu à la marquise de la Carte qui, en 1719, le revendit au célèbre banquier Law. On sait que celui-ci fut obligé de quitter la France en 1721, et Roissy passa alors entre les mains de plusieurs propriétaires; il fut d'abord au premier président Portail, ensuite au comte Riquet de Caramand, lieutenant général des armées du Roi, qui épousa Mlle Portail. Celui-ci ayant dû émigrer, le château passa à M. Rouillé de Jouy, secrétaire d'État de la marine (5).

Après la Révolution le temps de grandeur de Roissy prit fin. A l'occasion d'une évaluation, faite en 1796, on remarqua que le château était en partie tombé en ruines. Pendant les premières années du XIXe siècle, cet état de délabrement ne fit qu'augmenter. Ainsi, chez Oudiette, on parle, en 1812, « d'un superbe châ-

(1) PIGANIOL DE LA FORCE, *Description de Paris*. Éd. 1742, VIII, p. 161.

(2) *Dictionnaire géographique*, etc. Amsterdam, 1770.

(3) *Dictionnaire historique de la ville de Paris*, 1779.

(4) GIRAULT DE SAINT-FARGEAU, *Dictionnaire géographique*, etc. Paris, 1851. DULAURE, *Histoire des environs de Paris*. Paris, 1853.

Il est nécessaire de faire remarquer ici que le château de d'Avaux était bien situé à Roissy-en-France et non à l'autre Roissy, près de Paris, Roissy-en-Brie. Chez un auteur, LAMI (*Dict. des sculpteurs*, etc., 1906, article Chauveau), il y a eu confusion, il parle de Roissy-en-Brie comme étant le château de d'Avaux. Pour écarter toute hésitation nous avons fait aussi des recherches à Roissy-en-Brie. A la mairie de cette localité sont conservées deux cartes du XVIIIe siècle (l'une date de 1778) qui montrent clairement, c'est vrai, qu'un jardin régulier y a existé, mais que, par contre, aucun château n'y a été construit. Sur l'une de ces cartes, le nom du propriétaire du jardin est indiqué : « Parc à Mr. Lecomte de Rennecourt », nom qui ne figure pas dans la série connue des propriétaires de Roissy-en-France. Il n'existe donc, entre les deux propriétés, aucune autre relation que la ressemblance de nom, cause de l'erreur de Lami.

(5) M. LEMARIÉ, *Dammartin et ses environs*, sans date.

teau avant la Révolution : le principal corps de logis n'existant plus, les bâtiments restants sont simples (1) ».

Au milieu du XIXe siècle on n'y voit que « les restes d'un château (2) »; — « les bâtiments qui restent sont simples mais très agréables (3) ».

De nos jours, il n'existe aucune trace du vieux château de Tessin.

ANALYSE DU PROJET

Étudions maintenant d'un peu plus près l'histoire de la construction du château. Sur le domaine se trouvait déjà, suivant Piganiol de la Force (4), « un vieux château flanqué de tours rondes à l'antique ». On retrouve le même renseignement chez les auteurs topographes, Brissac (5), Dulaure (6), Lemarié (7), qui n'ajoutent d'ailleurs rien de nouveau concernant le bâtiment.

On avait d'abord pensé conserver ce vieux château, puisque, dans les premières correspondances, on parle de sa reconstruction. Le jardin ne devait pas être transformé non plus, et une orangerie, déjà construite, devait s'harmoniser avec le nouvel ensemble. Mais, des lettres suivantes, il ressort que le vieux bâtiment fut démoli et que, sur son emplacement, on en éleva un nouveau situé, par rapport au jardin, de la même façon que le premier. On peut donc considérer la construction elle-même comme une création nouvelle, mais l'ensemble comme étant dépendant de l'ancien.

Pour les premiers pourparlers concernant la reconstruction, pourparlers qui eurent probablement lieu au début de l'année 1697, le comte d'Avaux eut recours au comte suédois de Wrede qui était alors à Paris. Des documents conservés, il apparaît nettement que le comte d'Avaux demanda à Wrede de faire un premier rapport sur l'état et la situation du vieux Roissy, ainsi qu'une description, au point de vue style et composition, des châteaux de plaisance à la mode d'alors. Le mémoire de Wrede fut écrit le 1er février 1697 et envoyé à d'Avaux qui le transmit ensuite à Tessin. Ce dernier, ainsi que la lettre suivante en témoigne,

(1) *Dict. topographique des environs de Paris.* Rédigé par CHARLES OUDIETTE. Paris, 1812.
(2) A. GIRAULT DE SAINT-FARGEAU, *Dict. géographique... de la France.* Paris, 1851.
(3) J.-A. DULAURE, *Histoire des environs de Paris.* Paris, 1853.
(4) *Description de Paris,* etc. Édition 1742.
(5) *Dictionnaire historique de la ville de Paris,* 1779.
(6) *Histoire des environs de Paris,* 1853, p. 206.
(7) *Dammartin et ses environs,* s. d.

approuva la description : « Il (comte de Wrede) est fort touché de l'approbation que vous avez donné à sa description du Bastiment de Roissy, je ne peux vous exprimer l'envie qu'il a de voir votre plan et dessein que vous avez offert à M. le C. Davaux. M. Béchamel, surintendant de monnaie et M^r le Présid. Robbert tous deux ses amys partic^rs et gens connesseurs ont le mesme désir (1). »

L'opinion émise dans ce mémoire (2), que Wrede avait certainement écrit avec l'assistance d'éminents connaisseurs de l'art français, présente beaucoup d'intérêt, car elle nous donne une idée du goût général de ce temps. Il est évident qu'on délaisse la magnificence du style Louis XIV et qu'on cherche un type de construction plus confortable et plus modeste. La grande galerie de parade n'est plus considérée comme indispensable — on fait remarquer, toutefois, qu'il est possible d'en construire une dans une des ailes — mais, en revanche, et se référant en cela à la petite Galerie du Roi, créée à Versailles en 1685-86 (3), on préconise la construction d'une petite Galerie. On n'approuve pas le salon qui traverse toute la maison; on trouve qu'il est trop grand et interrompt l'enfilade des pièces qu'on ne veut pas trop hautes. On ne veut pas davantage du grand escalier principal à travers tout le château, car on le considère au point de vue pratique, et non comme une construction de parade. C'est à la disposition commode des appartements, dont le principal est situé au 1er étage, à cause de la vue, qu'on attribue le plus d'importance. On s'intéresse particulièrement au système des couloirs, aux cuisines, aux offices, et on s'appuie, pour cela, sur des exemples choisis dans des châteaux achevés pendant la dernière moitié du XVIIe siècle.

Des points de vue semblables furent exposés dans un certain nombre de mémoires mis à la dispositio nde Tessin. L'un d'entre eux (4) contient les desiderata du président de Mesmes, après qu'il eut vu les premières esquisses de Tessin; le document lui-même a cependant été établi par un intermédiaire. Sans s'attarder aux détails pratiques de différentes sortes, on y dit également qu' « on ne veut point de salon, il occupe la moitié de la maison et l'on n'y va jamais », mais qu'on désire une petite galerie. On approuve aussi les « deux ailes basses et deux pavillons au bout et point de mur d'architecture avec des arcades à jour cela donneroit trop de facilité d'entrer du jardin dans la maison ». On propose

(1) Cronström à Tessin, 19-4-1697. *RA.*
(2) Lettre du comte de Wrede au comte d'Avaux. Nationalmuseum, Stockholm.
(3) NOLHAC, *Versailles, résidence de Louis XIV*, p 321 et suiv.
(4) Appendice II.

d'installer les cuisines dans une des ailes, et les domestiques dans l'autre; la chapelle doit être dans le pavillon du bout. On désire d'une façon toute particulière avoir un petit appartement réservé aux bains; la salle de bains devra avoir deux baignoires car « deux amis se baignent volontiers ensemble et deux femmes aussy ».

Une autre plume, celle du comte d'Avaux peut-être, ajouta au mémoire des notes marginales, et, pour toutes les modifications essentielles qu'il apporta à ses dessins, Tessin s'appuya sur ce document et s'y conforma en tous points, sauf en ce qui concerne le salon.

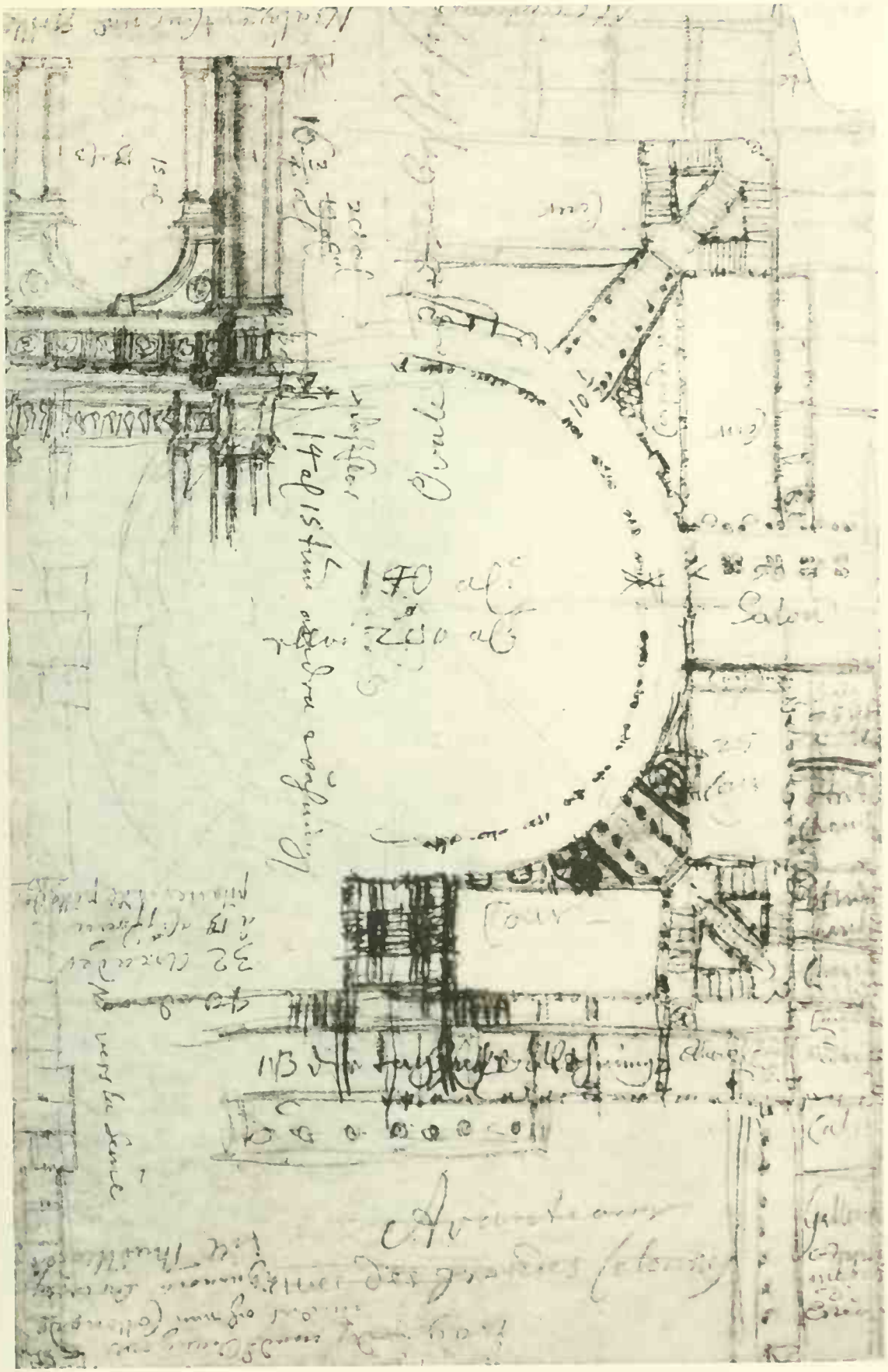
A ce mémoire s'en joint un autre (1) qu'on peut considérer comme un résumé des précédents, et qui fut probablement dicté par d'Avaux. Il contient, en outre, quelques considérations sur les plus belles perspectives dont on jouit du château; comme « la belle veue est du costé du midy, c'est-à-dire en entrant dans le chasteau à droite, par conséquent les Arcades devroient estre de ce costé-la ». Ce projet occasionna cependant des difficultés et dut être abandonné. Mansart qu'on avait consulté au commencement avait proposé de tourner le bâtiment « du costé de la belle veue » pour en tirer profit. Ce conseil ne put cependant être suivi à cause de l'orientation du jardin déjà existant.

Une lettre conservée (2) montre combien le travail de Tessin fut suivi de près par l'envoyé français en Suède. Il y est question de certains desiderata « dont nous parlions hier ». Le lendemain matin, d'Avaux, qui s'est souvenu de deux ou trois choses encore, les fait transmettre par écrit.

Il s'agit d'abord de savoir si la cour doit être complètement fermée par les constructions qui l'entourent. Au début, il est évident que Tessin avait dû proposer d'élever, des deux côtés de la cour, des arcades ouvertes qui auraient relié les grands pavillons quadrangulaires. Cet arrangement paraissant, comme nous l'avons vu précédemment, dangereux au point de vue de la sécurité, on était tombé d'accord pour construire des ailes basses réunissant les deux pavillons. Mais alors, d'Avaux propose « de laisser une arcade à jour au milieu » de chaque aile. C'est très certainement cette suggestion que Tessin réalisa d'une façon à la fois jolie et originale, ainsi qu'en témoignent les dessins, en créant des arcades du côté de la cour, devant les ailes basses.

D'Avaux parle également de pièces oubliées, entre autres de celles destinées aux enfants et aux jeunes femmes invitées. Tessin en tint compte dans son projet

(1) Appendice III.
(2) Lettre du comte d'Avaux à N. Tessin. Nationalmuseum, Stockholm.



TESSIN. Première esquisse pour le Louvre.

définitif en faisant d'ailleurs remarquer qu'on pouvait, sans difficultés, créer un entresol et y installer des appartements de ce genre. Tessin prit donc à la lettre la critique adroite et pratique de d'Avaux.

Grâce à la série complète de dessins et aux mémoires conservés, nous savons en détail comment Tessin, en tenant compte des indications précédentes, voulut construire Roissy. Les chiffres et les lettres des mémoires (1) renvoient aux deux plans. Décrivons brièvement les traits essentiels de cet ensemble.

Le château se compose d'un corps de logis flanqué de deux ailes qui sont, à leur tour, reliées à deux bâtiments bas entourant une cour légèrement en contre-bas et fermée par une grille en fer. En dehors de cet ensemble, et faisant suite aux ailes, se trouvent, des deux côtés d'une avant-cour, l'orangerie et les écuries.

Le bâtiment principal, haut de deux étages et demi, est occupé au milieu par l'immense escalier double qui le traverse en entier, et par une construction en saillie, de forme ovale, d'un type courant au XVIIe siècle. L'étage inférieur de cette construction est une salle, et l'étage supérieur un salon haut, orné de pilastres, et à plafond voûté. Les extrémités du bâtiment principal de même que celles des ailes sont en forme de pavillons.

Au rez-de-chaussée on a, d'un côté, l'appartement du châtelain et, de l'autre, celui de la châtelaine; ils se terminent tous les deux par un grand cabinet situé dans les pavillons. De ces derniers partent les enfilades de pièces des ailes dont l'une contient, entre autres, les chambres des enfants et, dans le pavillon, une salle à manger; dans l'autre est une salle de bains avec sa salle à manger également dans le pavillon. Le système de couloirs créé ici n'est pas sans intérêt. Il permet de se rendre dans la salle à manger sans passer par les chambres, et donne, de plus, du jour aux petites pièces. Cette enfilade de petites pièces aurait pu être divisée en deux étages et recevoir la lumière du couloir, sans que la distribution extérieure s'en trouvât abîmée.

Des deux ailes de devant, hautes d'un étage seulement, l'une est réservée aux cuisines, l'autre aux domestiques. Le pavillon de l'extrémité de l'aile gauche forme une grande chapelle de château, à laquelle est jointe une petite pièce « pour faire sa dévotion lorsque l'on ne se veut trouver dans la chapelle avec les autres ».

A l'étage supérieur se trouvent, en dehors du grand salon du milieu, un magnifique appartement d'apparat, et une galerie dans l'aile droite. En plus du grand escalier principal, plusieurs petits escaliers relient les étages entre eux.

(1) Appendice I.

Le style des façades, avec les surfaces de mur entières et crépies, les fenêtres rythmiquement groupées aux entourages sévères, les pilastres corinthiens dans les coins et, sur le grand avant-corps, une riche ornementation d'arcades et de pilastres, est manifestement italien. Le toit, formé de deux pentes, est interrompu par une partie intermédiaire verticale, munie de fenêtres; cette forme, que Tessin emploie volontiers, tire son origine d'une vieille tradition suédoise. Ce profil de toit, inconnu en France, attira particulièrement l'attention de Mansart qui l'approuva d'ailleurs quand il en eut vu les dessins (1). « Le toit, dit-il, paroissoit bizarre à quelques demy connesseurs qui ne s'attachent qu'à une manière, mais je suis persuadé que l'on a des raisons pour le faire ainsy. » Il est évident que le grand architecte français ne désapprouve pas cette construction de toit bizarre et inconnue de lui, ce qui représente déjà une concession d'un certain intérêt. Désirer qu'il s'en fût montré ravi, serait trop demander.

Les dessins de Tessin, s'ils ne furent pas suivis dans tous les détails, le furent au moins dans les grandes lignes. Sur un plan de 1793, nous pouvons voir, sommairement dessinés, le bâtiment principal et ses dépendances. De la même époque, nous possédons aussi plusieurs descriptions de la propriété, faites sous forme d'évaluations après que l'émigré Riquet de Caramand eut été obligé de la quitter (2). Les énumérations qu'elles contiennent concordent, à peu de chose près, avec les dessins de Tessin. A propos du principal corps de logis, il est dit, par exemple, « qu'il est composé d'un rez-de-chaussée, d'un premier étage, et d'un autre en mansarde; au rez-de-chaussée un vestibule, un salon, à droite et à gauche des appartements de maître composés chacun de quatre pièces et de cabinets; à droite au retour, une antichambre et une salle à manger; à gauche du vestibule se trouve le grand escalier. Le premier étage contient un vestibule à droite, trois appartements de maître avec leurs cabinets, et à gauche trois autres appartements également avec leurs cabinets. L'étage en mansarde est composé d'un grand corridor dans toute la longueur du bâtiment et contient quatorze chambres avec leurs cabinets. La construction du dit bâtiment est en pierre de taille et moellons, la couverture en ardoise ».

Il y a surtout, on le voit, un détail dans la distribution qui diffère du plan de Tessin : l'escalier. D'après la description, l'escalier double de Tessin a été remplacé par un grand escalier de côté. Cela concorde d'ailleurs avec une autre

(1) Cronström à Tessin, 20-11-1699. *RA.*
(2) Arch. dép. Versailles. Série Q. Soumission n° 3591. Séquestre : Émigré Riquet de Caramand.

description (1) qui spécifie : « A l'intérieur, on pénétrait directement du vestibule dans le grand salon qui occupait toute la hauteur de l'habitation. A droite de ce vestibule, était un magnifique escalier conduisant au premier étage. » Se conformant en cela à ce qui était en usage dans les châteaux de plaisance français, on se contenta donc, à Roissy également, d'un escalier de côté, lequel était cependant d'une grandeur imposante, et put fort bien avoir été construit d'après les dessins d'une des moitiés de l'escalier double de Tessin. Le grand salon de ce dernier fut, de plus, placé au rez-de-chaussée, cela certainement à la suite de la critique que nous avons vue précédemment. Il n'est pas certain que Tessin lui-même ait fait ces modifications, mais cela semble cependant probable.

Nous possédons aussi une description des façades (2) assez conforme à nos dessins : « La façade du château se composait d'un double étage de fenêtre et de deux ailes à pavillons en retour, donnant sur la cour principale. Un fronton triangulaire dont le tympan était orné de sujets allégoriques et d'écussons aux armes des de Mesmes, occupait le centre de l'habitation. Ce fronton élevé reposait sur l'avant-corps de l'entrée, que décoraient deux triples arcades superposées.

« Du côté du jardin, un autre fronton richement décoré de sculptures reposait sur quatre pilastres saillants, surmontés de chapiteaux. Entre ces pilastres s'alignaient, comme sur le devant, un double étage de fenêtres cintrées. »

Nous ne savons pas qui s'occupa en France de la construction du bâtiment. Par contre, nous savons que ce fut René Chauveau, sculpteur habile, qui exécuta l'ornementation sculpturale des frontons, dont parlent les descriptions. Depuis son arrivée en Suède, en 1693, jusqu'à son retour en France, en 1700, ce sculpteur avait fourni des travaux très importants pour le château de Stockholm, tant en ce qui concernait les portiques qu'en ce qui concernait les intérieurs. Lami (3) dit de lui qu'il retourna en France en 1700 « pour le comte Davaux dont il décora le château de Roissy-en-Brie ». Nous avons déjà rectifié ce renseignement quant au nom du château qui doit être Roissy-en-France. Lami ajoute cependant une note détaillée énumérant les travaux de Chauveau à Roissy : « Trois frontons sculptés au château de Roissy-en-Brie appartenant au comte Davaux. Un de ces frontons, au bout de l'orangerie, symbolisait les mérites du comte et les deux autres représentaient l'Amour sacré et l'Amour profane (année 1701). »

(1) E. Lemarié, *Dammartin et ses environs.*
(2) Lemarié, ouvr. cité.
(3) *Dict. des sculpteurs de l'école française,* 1906.

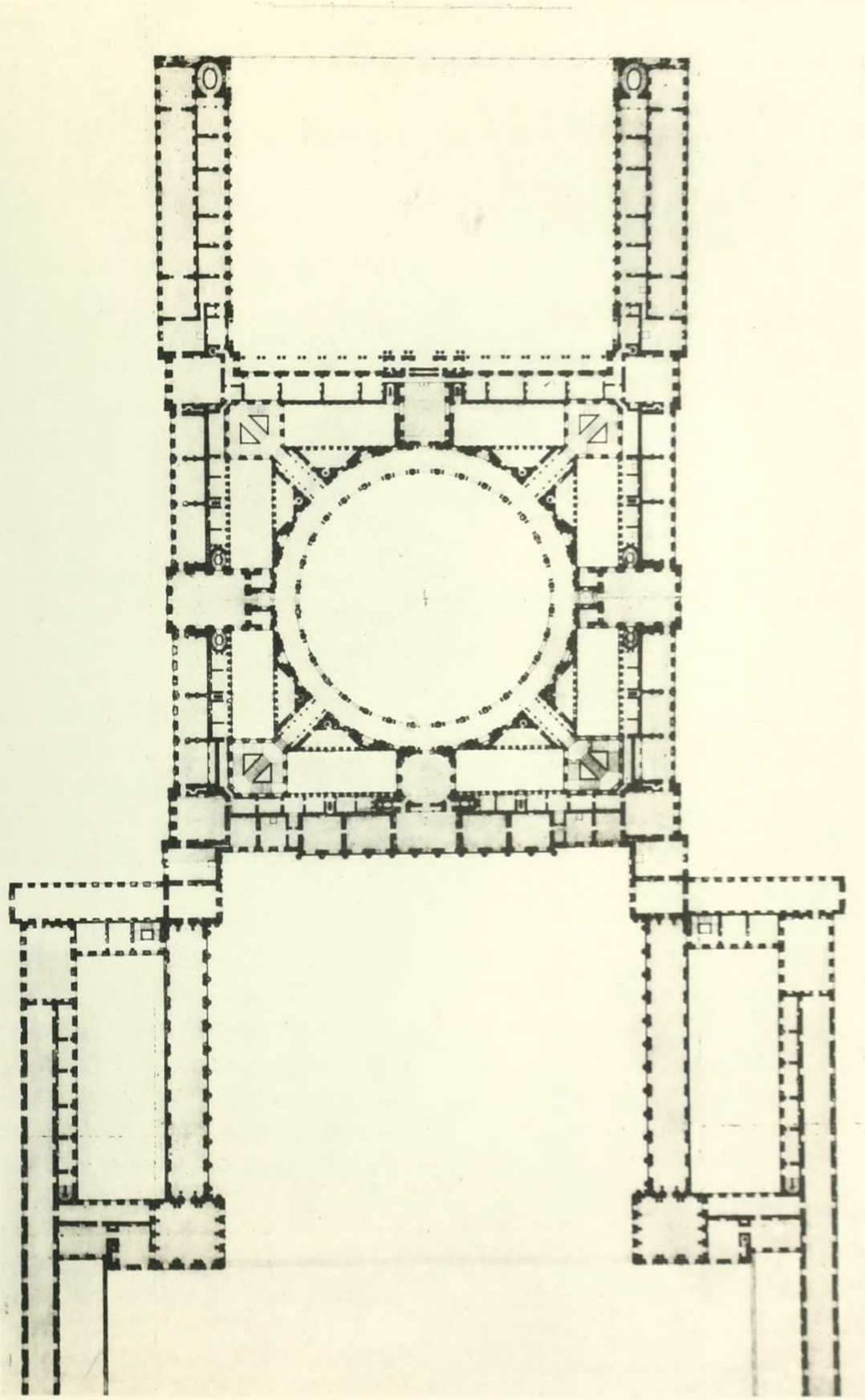
L'excellent travail fourni par ce sculpteur pour le compte de Tessin, en Suède, permet de supposer que l'ornementation décorative qu'il exécuta pour le château français était conforme aux idées de l'architecte suédois et appropriée à son architecture.

***

Tessin a dit lui-même où il avait emprunté le plan du bâtiment avec son salon ovale au milieu. C'est — ainsi que cela d'ailleurs apparaît clairement — au château de Vaux-le-Vicomte de Le Vau, et à celui de Meudon, probablement du même artiste (1). Ce dernier surtout, avec ses longues ailes, ressemble beaucoup à celui de Tessin, de même que le château du Raincy, construit par Le Vau, et qui, aux dires du Suédois, lui servit aussi de modèle. Mais Tessin transforma considérablement la lourde architecture de Le Vau. Le grand escalier double, les loggias des ailes de la cour — rappelant celles du grand Trianon — et surtout la composition de la façade et la forme du toit, donnent à Roissy son aspect particulier, bien différent de celui des autres châteaux français du XVIIe siècle. Il possède cependant un proche parent en Suède : le château de Steninge, en Upland (2), construit par Tessin qui l'avait commencé en 1694. Il est possible de se faire, si on le désire, une idée de l'aspect réel du château de Roissy, à présent détruit, en voyant les proportions raffinées du château suédois, toujours conservé.

A part quelques différences dans la disposition du corps de logis et des ailes, les châteaux sont très analogues. Au centre du bâtiment de Steninge est un escalier magnifique derrière lequel, du côté du jardin, se trouve un grand salon ovale, tout à fait comme sur le projet de Roissy. La façade est de style italien avec des murs crépis et des pilastres dans les coins; les fenêtres de l'avant-corps sont cintrées et, entre les deux parties du toit, du même type qu'à Roissy, se trouve aussi la mezzanine. Le château de Steninge fut donc construit d'après un plan français avec une façade à l'italienne, mais Tessin combina ces éléments de telle sorte qu'il fit du bâtiment une œuvre personnelle. Roissy, sous une forme plus magnifique encore, introduisit en France ce type de bâtiment à peu près unique.

(1) Comte PAUL BIVER, *Histoire du château de Meudon*. Paris, 1923.
(2) Comparer UPMARK, *Svensk byggnadskonst; Svenska Slott och Herresäten*. Upland.



TESSIN. Premier projet pour le Louvre. Plan.

LE PREMIER PROJET DU LOUVRE

LE ROI ET LE LOUVRE

Dans l'histoire de la construction du Louvre, le projet de Tessin est à considérer comme le dernier épisode de la période qui commence en 1660. Le plan de Colbert était de « reprendre l'ancien et magnifique dessein », c'est-à-dire de faire du Louvre et des Tuileries un ensemble monumental; on sait qu'un grand nombre d'architectes français et italiens parmi lesquels il faut surtout noter Le Vau, Le Bernin, Perrault, prirent part à ces essais, avec plus ou moins de succès (1). S'il est vrai que Perrault fut finalement chargé d'achever l'ancien bâtiment, ni son projet, ni ceux des autres ayant le même objet ne furent réalisés; l'idée de finir le Louvre fut abandonnée entre 1680 et 1690.

Selon Tessin, cet abandon serait attribuable au fait que Louis XIV n'aurait pas trouvé « toutte la satisfaction selon son attente » dans les projets présentés. Il lui semblait regrettable que « la Demeure principale, dans une ville aussy Capitale que celle de Paris, pourrait rester tant de temps sans estre achevée », et il espérait qu'elle finirait pourtant par l'être, ne serait-ce que « pour le seul embellissement d'une ville, qu'on peut considérer comme le centre, où tout des diverses Nations, presque de tout l'Univers, se trouvent comme insensiblement attirées (2) ». Voilà donc le but que Tessin se croyait appelé à pouvoir réaliser.

Nous lui laisserons la responsabilité de sa supposition quant au soi-disant mécontentement de Louis XIV concernant les grands projets pour l'achèvement

(1) HAUTECŒUR, *Le Louvre et les Tuileries de Louis XIV*, Paris et Bruxelles, 1927, p. 143 et suiv.
(2) *Mémoire du Louvre*. Nationalmuseum, Stockholm.

du Louvre. Il est pourtant hors de doute que, depuis 1680 environ, le Roi s'intéressait de plus en plus à Versailles et aux châteaux de plaisance royaux, et qu'il avait, pour le Louvre, une certaine aversion. En 1685, il était même question d'élever, pour remplacer le Louvre délaissé, un nouveau palais royal aux Invalides (1).

L'idée d'achever le vieux palais n'était cependant pas absolument abandonnée, et le commis de Mansart, Marinier, écrit à ce sujet (2) : « Qu'il plût à S. M. de s'y faire bastir un palais, on prendrait de nouveaux alignements et de nouveaux desseins. Tout ce que l'on peut dire, c'est que rien ne paraît plus engageant que la situation de l'emplacement du Louvre. » Ces paroles semblent prouver que les dirigeants, et particulièrement Mansart, n'avaient pas perdu tout désir de terminer le Louvre. Il apparaît cependant comme certain qu'aucune véritable proposition dans ce sens ne fut présentée ni par Mansart ni par quelqu'un d'autre ainsi qu'on l'a suggéré (3). En 1704, l'architecte suédois Adelcrantz écrit de Paris (4) que « personne ici n'a pu me dire si des projets ont été établis depuis par M.(ansart) ou quelques autres ».

Il nous faut cependant ajouter un renseignement intéressant. Tessin avait réellement une raison de croire que le Roi lui-même avait l'intention de retourner à Paris et qu'à la suite de cela, le Louvre serait achevé. C'est au début de l'année 1703 que ce bruit qui courait lui parvint par une lettre (5), disant ce qui suit : « Les assurances que S. M. donne de revoir sa bonne ville l'année prochaine doit exciter une joye générale, et celle de voir rebâtir le Château en est une marque. » A l'encontre de ce qu'on a, jusqu'ici, affirmé avec certitude, il fut donc véritablement question, pendant ces années, de se remettre à travailler au Louvre, en admettant même qu'il ne se soit agi là que d'un caprice du Roi, toujours en quête de nouvelles entreprises de constructions. Il est en tout cas probable que ce fut ce bruit qui poussa Tessin à entreprendre sa grande œuvre, car c'est peu de temps après l'arrivée de cette nouvelle en Suède que le château des rives de la Seine commence à travailler son ardente imagination.

Mais les rumeurs relatives au désir qu'avait le Roi de retourner à Paris disparurent bientôt, et c'est certainement avec exactitude que Cronström dépeint la

(1) VERNE, *le Palais du Louvre*, II, p. 12.
(2) HAUTECŒUR, ouvr. cité, p. 205.
(3) H. LEMONNIER, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, t. III, p. 228.
(4) Adelcrantz à Tessin, 19-12-1704. *RA.*
(5) Cronström à Tessin, 15-2-1703. *RA.*

situation à Tessin dans sa lettre du 20 mars 1704 (1) : « Si les choses estoient », écrit-il, « dans la situation d'autrefois et que le Roy souhaittast de faire bastir le Louvre, rien ne seroit plus agréable, mais je ne crois pas que ny nous ny nos enfans le voyent. » Tessin, finalement, semble, lui aussi, comprendre qu'il y a peu de chances pour qu'on entreprenne l'achèvement du Louvre : « Il paroist », écrit-il, « qu'à présent il ne soit question de cela (2). » Mais cet état de choses lui semble imputable plutôt aux guerres « où les Arts règnent peu » qu'à de l'indifférence de la part du Roi, et il espère en l'avenir.

Quoi qu'il en soit, le vif intérêt avec lequel le Roi et les principaux architectes accueillirent son projet, semble prouver que le désir d'achever l'énorme ensemble n'était pas définitivement enterré.

DESSINS ET MÉMOIRES

C'est dans une lettre datée du 21 janvier 1704 (3) que Tessin parlant, pour la première fois, de son grand projet pour le Louvre, déclare y travailler depuis déjà quelque temps, et être en train d'en exécuter les dessins. Le travail de composition dut donc commencer dans le courant de l'année 1703, et battre son plein dans les premiers jours de 1704.

Voici en quels termes s'exprime Tessin lui-même : « Depuis quelque temps, l'idée m'a fourni avec pensée pour le Louvre dont je forme présentement les desseins. » Il est plein d'enthousiasme et assure « qu'en matière d'un Chatteau, rien au monde n'approcheroit à sa magnificence, c'est sans contredit, si ce n'est de gens dont la raison mesme n'est exempte de critique. Cela paraît un peu présomptueux, mais la suite vous persuadera ». Il donne ensuite une première idée de son projet et parle déjà de l'envoyer en France, par son élève Goran Josua Adelcrantz.

Nous pouvons suivre les progrès de son travail au début de l'année 1704, alors qu'il désire, entre autres, avoir des instructions détaillées concernant les

(1) Cronström à Tessin, 20-3-1704. *RA.*
(2) Mémoire du premier projet du Louvre. Nationalmuseum, Stockholm.
(3) Tessin à Cronström, 21-1-1704. *RA.*

questions de niveau, et que les difficultés occasionnées par la situation irrégulière des Tuileries par rapport au Louvre le préoccupent aussi (1).

Dans le courant de l'été 1704, le travail, complètement achevé, fut emporté en France par le jeune Adelcrantz qui, au printemps, avait passé trois mois à en mettre les dessins au net (2).

Une grande partie de ce travail est conservée en Suède (3). Nous possédons ainsi un plan complet et une section, complète également, du projet entier, deux grands dessins détaillés de la façade du côté de la cour, le détail d'une des ailes, un grand nombre d'esquisses, et un petit cahier contenant les dessins des médaillons dont Tessin pensait orner sa construction. Deux ou trois de ces dessins ont probablement été utilisés pour l'exécution d'un modèle en France et ont dû, ensuite, être retournés en Suède (4). Enfin, nous avons trouvé (5) une première esquisse au crayon, à considérer par conséquent comme le projet *in nuce* (pl. XI).

Par contre, les dessins principaux qui furent remis à l'Académie royale d'architecture, à Paris, semblent avoir disparu. Nous les avons cherchés dans les archives qui nous semblaient susceptibles de les avoir conservés, mais sans résultat (6). Cette perte est compensée par le bon état des dessins suédois. Nous les reproduisons ici, presque tous, exception faite des nombreuses feuilles de médaillons.

Lorsqu'il s'agit, en revanche, des mémoires que Tessin fit pour les dessins, nous sommes mieux pourvus. Il n'en existe pas moins de quatre versions. La pre-

(1) Tessin à Cronström, 9-3-1704. *RA.*

(2) Adelcrantz à Tessin, 19-6-1705. *RA.*

(3) Nationalmuseum, Archives.

Du premier projet pour le Louvre, C.-G. Tessin, dans son catalogue qui se trouve au Nationalmuseum, mentionne ce qui suit :

« 1 grand plan avec une cour ronde.

« 1 élévation du même plan.

« 6 études sur diverses parties de ce plan.

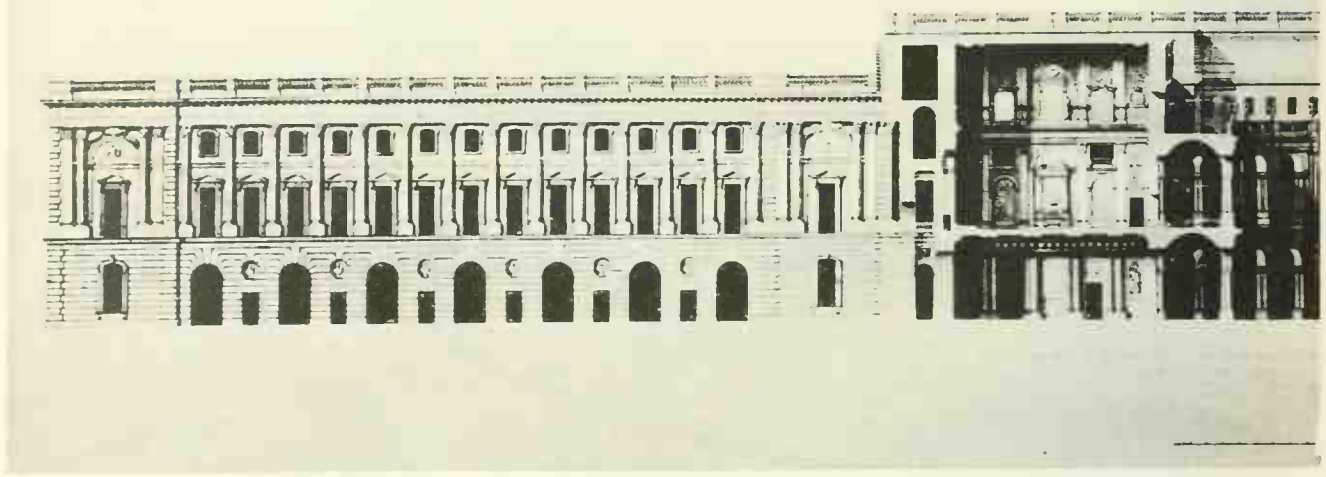
« 6 médaillons pour orner la cour ronde du premier dessin; il y en a 8 sur chaque feuille. »

(4) Adelcrantz à Tessin, 24-8-1705. *RA.*

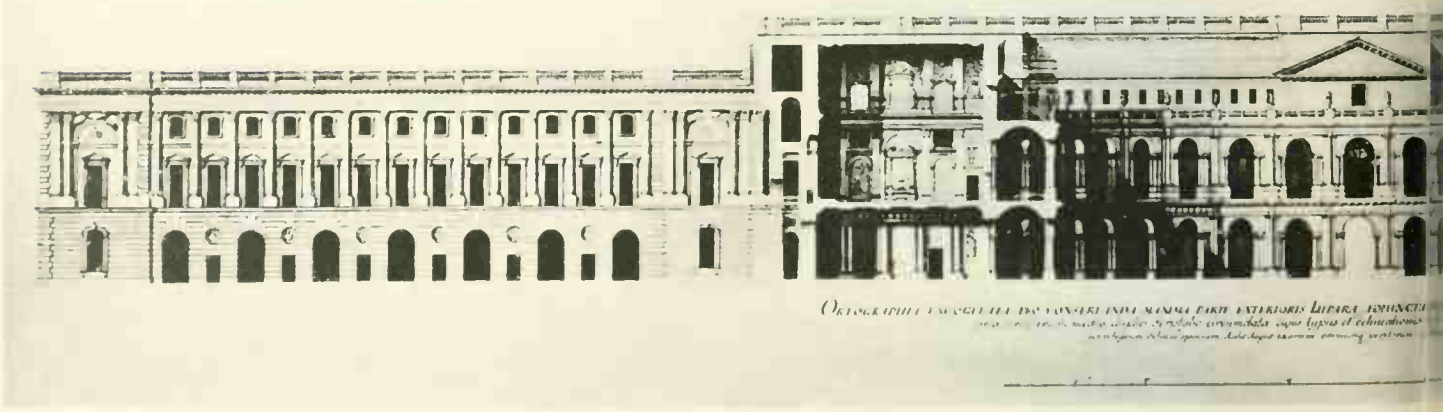
(5) Fullerö, Västmanland. Pl. XI.

(6) Comparer LEMONNIER, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, t. III, p. 228, note : « Il est cependant regrettable qu'ils (les dessins de Tessin) ne se retrouvent pas. »

Nous avons cherché à l'Institut de France, qui conserve les procès-verbaux de l'Académie d'architecture, ainsi qu'à la Bibliothèque de l'Institut. Dans cette dernière, il existe bien un document, Ms. 9056, relatif à Tessin; mais il date de 1870 environ et il ne s'agit là, sans doute, que des notes d'un savant français sur l'architecte suédois. Concernant les dessins qui nous occupent, l'auteur écrit : « C'était sans doute pour faire graver ses dessins qu'il les envoyait. » Nous avons cherché également aux Archives nationales, Maison du Roy, à la Bibliothèque nationale, au Cabinet des Estampes, au Musée Carnavalet et à l'École des Beaux-Arts. Dans les Archives de cette dernière, il existe un document, Archives 326, intitulé : « État des Dessins, Esquisses et Gravures provenant de la ci-devant Académie d'architecture, remis au citoyen Phélipaut... le 12 frimaire an Ve de la République. » Mais là pas davantage, les dessins de Tessin ne sont mentionnés.



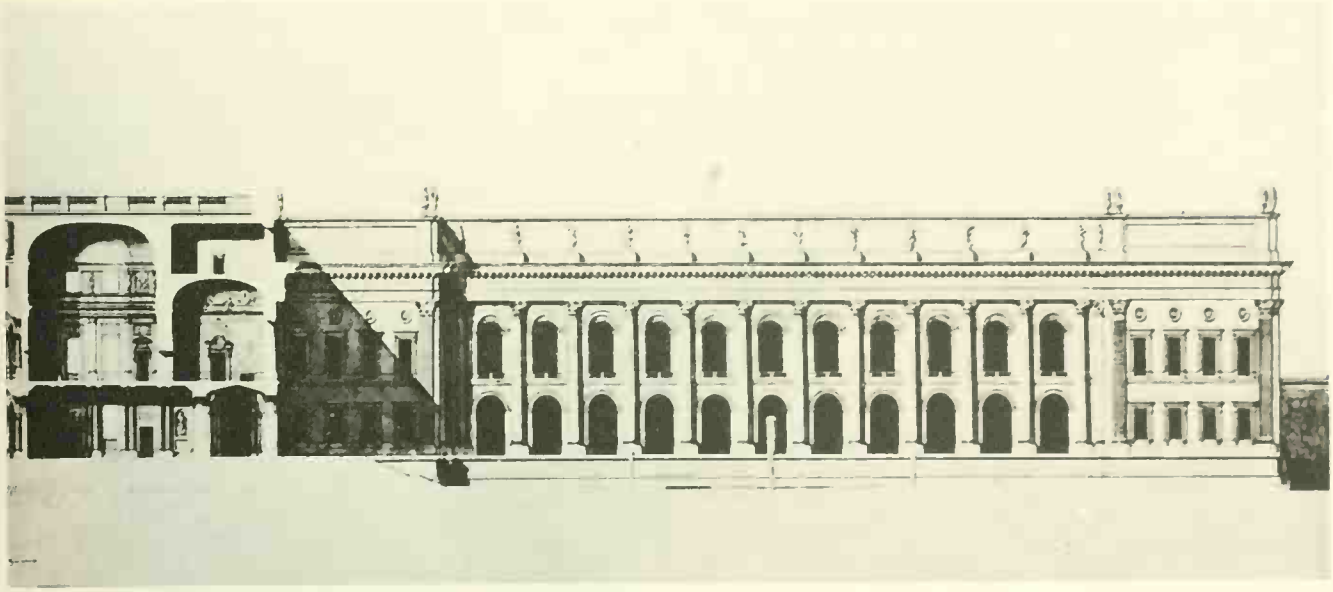
b



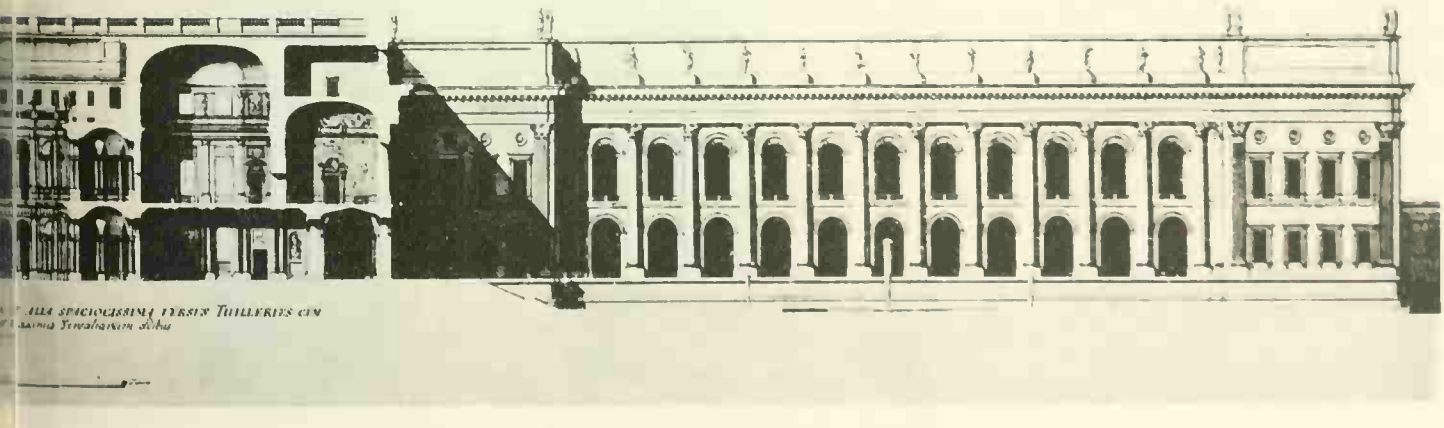
a. - TESSIN. Premier pro-

b. - TESSIN. Façad

c. - TESSIN. Façade l



c



...ure. Élévation et Section.
...cé de l'avant-cour.
...éu jardin des Tuileries.

mière, qui est aussi la plus vaste, se trouve au Nationalmuseum de Stockholm (1). C'est un ouvrage verbeux mais intéressant à bien des points de vue; Tessin l'écrivit alors qu'il pensait laisser aux Français le soin de faire construire une maquette en France; ce mémoire, dans lequel, sans le moindre tact diplomatique, Tessin donne libre cours à ses opinions sur l'architecture française, ne fut jamais envoyé en France.

Plus tard, afin de fournir une explication plus appropriée de la maquette, désirant aussi exprimer, avec plus de prudence, ses idées personnelles concernant son propre projet et l'architecture française, Tessin le remania, le rendit plus clair, le condensa davantage.

Le brouillon du mémoire transformé se trouve également au Nationalmuseum de Stockholm. Mais le mémoire lui-même fut envoyé en France où il est conservé. Il a été retrouvé aux Archives nationales (2). Ayant été d'abord entre les mains de Louis XIV, il fut remis par lui à J.-H. Mansart qui y inscrivit la note suivante : « Mémoire, qui m'a esté donné par Sa Majesté, le premier septembre. Concernant un projet du Louvre fait par le baron de Tessin, premier Architecte et Surintendant du Roy de Suède. »

Finalement, Daniel Cronström fit, de cet ouvrage, un court résumé, ayant pour but de guider, en France, les intéressés. Il en envoya à Tessin un exemplaire qui est aussi conservé à Stockholm, aux Archives du royaume (3). Il ne contient rien de nouveau qui soit digne d'intérêt.

Comme il est impossible de publier intégralement tous ces documents, nous nous bornons à faire imprimer le mémoire définitif de Tessin qu'il destina, lui-même, à la France. En ce qui concerne le premier mémoire, — lequel donne évidemment, des idées de Tessin, un exposé à peu près semblable, — nous avons essayé d'en mettre à profit les parties les plus instructives, en les citant dans le texte.

LA MAQUETTE

Depuis la Renaissance, la construction d'une grande maquette précédait toujours, comme on le sait, l'exécution des grands monuments. Pour le Louvre

(1) Nationalmuseum, Archives.
(2) Archives nationales O 1669. Pièce n° 56. Appendice IV.
(3) Cronström à Tessin. Lettres sans date, paquet 4. *RA*.

d'énormes maquettes avaient déjà été construites par Le Bernin, par Le Vau, par Perrault, et elles étaient alors conservées dans un appartement du Louvre.

Parmi ces maquettes que Tessin eut l'occasion d'admirer à l'Académie et chez le peintre Coypel (1), ce furent celles du Bernin qui lui semblèrent les meilleures. Mais il décrit aussi sommairement les maquettes françaises qu'il utilisa également. Faute d'autres descriptions, les renseignements de Tessin ne sont pas sans valeur. Il décrit ainsi la maquette d'un Louvre entier faite par Le Vau, « où l'on peut voir intérieurement la cour et aussi l'autre façade vers les Tuileries (2) ». La très grande maquette de Claude Perrault ne représentait, par contre, que la façade Est avec sa colonnade « qui, en tout, était une imitation de celle de Le Vau ». Nous avons déjà discuté auparavant (3) la valeur de cette opinion quant à la ressemblance des deux projets en question.

Pour le projet de l'architecte suédois, il était plus indispensable que jamais de faire une maquette magnifique puisque l'artiste, étant absent, ne pouvait parler lui-même en faveur de son projet. Tessin, de plus, attribuait une grande importance à l'exécution des maquettes et désirait qu'on y apportât un soin tout particulier. Son modèle pour le château de Copenhague entre autres, exécuté de 1694 à 1697, avec la plus scrupuleuse exactitude, avait été très apprécié (4). Bien entendu, quand il fut question d'un bâtiment destiné à la France, l'ambition de Tessin devint — s'il est possible — plus grande encore.

Ce fut principalement pour la construction de cette maquette que Tessin, trop occupé en Suède pour entreprendre lui-même un voyage, envoya à Paris un de ses élèves. Il choisit Goran Josua Tornqvist, anobli en 1712 et nommé depuis Adelcrantz, nom que nous emploierons dans la suite en parlant de lui. Né à Stockholm en 1668, il avait commencé tout jeune à travailler sous la direction de Tessin. En dehors de ses talents artistiques, il avait des dispositions pour la littérature (5) et pour les questions administratives. On était donc en droit de penser qu'il s'acquitterait convenablement de cette tâche délicate. Arrivé à Paris en octobre 1704, il y resta jusqu'à la fin d'octobre 1705, travaillant avec ardeur aux dessins de la maquette et à la maquette elle-même. Il se rendit ensuite en Italie.

(1) SIRÉN, ouvr. cité, p. 95.
(2) SIRÉN, ouvr. cité, p. 92-93.
(3) JOSEPHSON, ouvr. cité. *Gazette des Beaux-Arts*, 1927.
(4) JOSEPHSON, *Tessin i Danmark*. Stockholm, 1924.
(5) Il adapta, entre autres, *Esther*, de RACINE, pour le théâtre suédois.

Les rapports qu'il envoya à Tessin, concernant ce travail et les circonstances qui s'y rapportent, sont extrêmement détaillés et conservés intégralement (1); nous aurons souvent, par la suite, l'occasion de les citer ici. Qu'il suffise de dire que le simple architecte suédois sut, avec un assez grand tact diplomatique, non seulement se faire apprécier à la Cour de France, mais encore y mettre en valeur l'œuvre de son maître.

La maquette fut exécutée en menuiserie, avec certains détails en carton. Elle était composée de morceaux faciles à réunir et à séparer afin qu'on puisse les transporter sans difficulté. La cour circulaire avait été exécutée avec un soin particulier; en ouvrant une partie du modèle, les spectateurs y pouvaient entrer : « Comme on ne peut pas obliger d'aussi hauts personnages à se courber pour entrer dans la cour circulaire, j'ai fait un arrangement qui permet d'ouvrir un huitième du modèle et de le refermer dès qu'ils sont entrés », dit Adelcrantz (2). On lava le tout d'une teinte couleur de pierre, et l'on dora certains ornements comme les bas-reliefs, les balustrades, etc., ceci pour « plaire aux femmes de la cour et à tout le peuple ignorant des courtisans (3) ».

Le travail de décoration artistique fut confié à une personnalité bien connue de Tessin, Jacques Foucquet, qui, de 1694 à 1703, avait peint les plafonds du château de Stockholm. Il s'était donc bien familiarisé avec le style de Tessin et accepta de se charger de tous les groupes sculpturaux de la maquette indiqués sur le dessin (4) : statues, médaillons, trophées et fleuves. On avait d'abord pensé copier seulement cette décoration d'après des gravures, mais Foucquet croyait « que ça aurait l'air pauvre et donnerait peut-être lieu à des critiques ou du mépris; il a donc créé lui-même de nouveaux motifs de décoration qu'il a dessinés avec soin et propreté (5) ».

Certains détails furent dessinés sur carton et si bien réussis que « ce ne fut pas sans scrupules qu'Adelcrantz osa les découper (6) » pour les appliquer sur le modèle.

Parmi ceux qui collaborèrent aussi à ce travail il faut nommer Ertinger qui grava les niches et René Chauveau qui fit les voûtes (7).

(1) Collections Tessin. *RA.*
(2) Adelcrantz à Tessin, 29-5-1705. *RA.*
(3) Cronström à Tessin, 19-6-1706. *RA.*
(4) Adelcrantz à Tessin, 15-1-1705; 9-4-1705; 1-5-1705; 16-5-1705. *RA.*
(5) Adelcrantz à Tessin, 17-4-1705. *RA.*
(6) Adelcrantz à Tessin, 1-5-1705. *RA.*
(7) Adelcrantz à Tessin, 20-3-1705. *RA.*

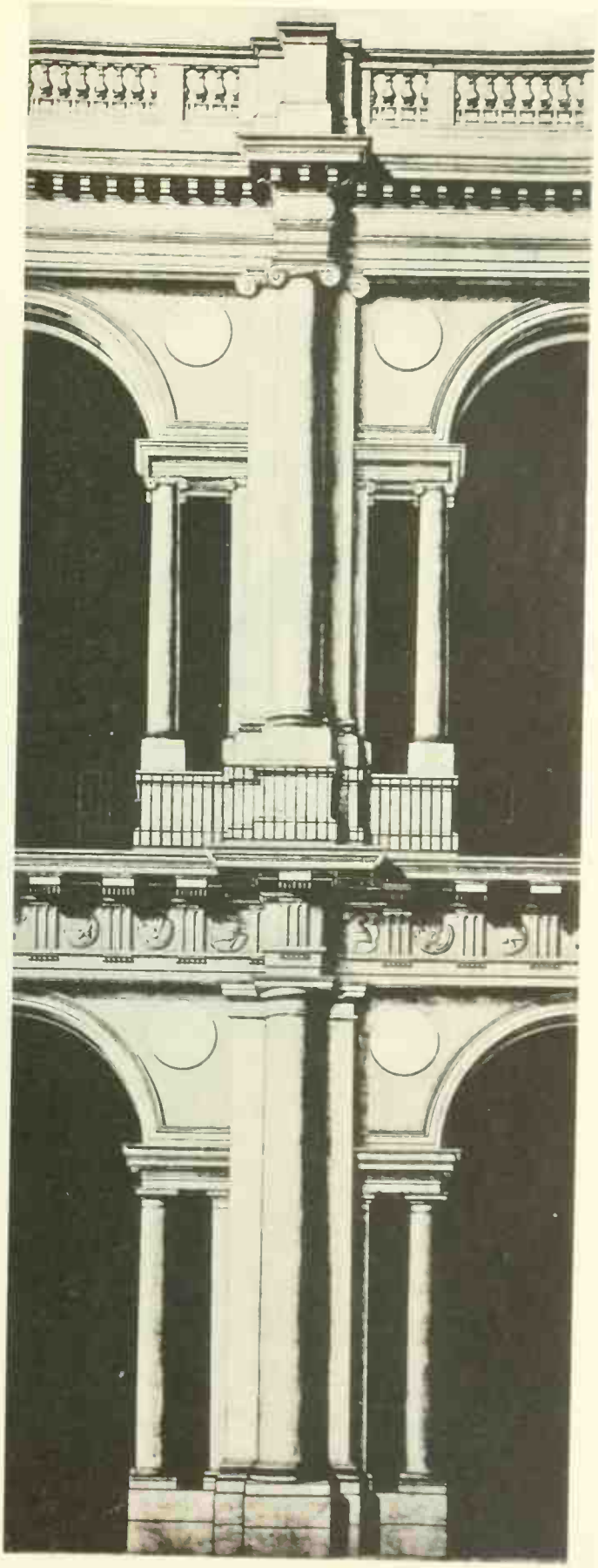
Tessin, qui tenait beaucoup aux effets extérieurs, voulait que la maquette fût toute peuplée de petites figures. Jacques Foucquet se chargea de les exécuter; elles furent ensuite coloriées et découpées. Le vieux modeleur de Tessin, à Stockholm, Simon Bauman, avait inventé un système pouvant actionner les figures en question, de sorte qu'elles se remuaient et se promenaient dans la maquette, ce qui était particulièrement du goût de Tessin : « Je croijs les petites figures plus nécessaires que jamais », dit-il (1). Mais on trouva, à Paris, que cela aurait trop l'air jeu de marionnettes ou maison de poupées et risquerait de nuire à l'essentiel; on décida pourtant, afin de « marquer la grandeur et la magnificence du bâtiment (2) », d'utiliser un petit nombre des figures exécutées par Foucquet, mais de les fixer.

Quant à l'exposition de la maquette, Tessin avait d'abord pensé qu'elle pourrait avoir lieu à la foire Saint-Germain (3) dans le but d'attirer l'attention générale. Mais cette idée fut écartée, en partie parce que « à la foire Saint-Germain, on ne montre généralement pas de choses de valeur », et en partie parce qu'il n'aurait pas été du tout convenable de montrer le modèle avant que le Roi lui-même l'ait vu (4).

Quand cette exhibition — dont nous parlerons plus loin — eut eu lieu, Félibien prit soin de la maquette et, suivant en cela les ordres du Roi, la fit placer au Louvre, près du modèle du Bernin et de ceux des autres artistes, ce qui fut considéré comme un grand honneur (5). Ces modèles pour le Louvre furent pendant longtemps l'objet des études et de l'intérêt d'architectes français et étrangers; il n'est donc pas sans importance de savoir que la maquette de Tessin se trouvait parmi eux; comme eux, elle a également disparu, probablement dans l'incendie des Tuileries, en 1871.

Adelcrantz, qui avait exécuté la maquette, fut, lui aussi, honoré. On ne lui ménagea pas les louanges, et il reçut en outre, de Louis XIV, une chaîne et une médaille d'or, à titre de cadeau d'honneur. Le 25 août 1705, on lit, en effet, sur

(1) Tessin à Cronström, 17-2-1705. *RA.*
(2) Adelcrantz à Tessin, 1-5-1705; 17-7-1705. *RA.*
(3) Tessin à Cronström, 8-11-1704. *RA.*
(4) Adelcrantz à Tessin, 2-1-1705. *RA.*
(5) Adelcrantz à Tessin, 11-7-1705; 25-7-1705. *RA.*
Marquis de Torcy à Campredon, 20-8-1705. Arch. des aff. étr.; Suède, I, 102, fol. 274, recto.
Comparer LEMONNIER, *Procès-verbaux*, etc., III, p. 234.
Lemonnier se demande si les dits modèles correspondent à de vieux dessins du Bernin, de Perrault, etc., ou bien à de nouveaux dessins de Mansart. Nous savons cependant que les véritables maquettes des projets du Bernin, de Le Vau, de Perrault, étaient exposées au Louvre, et c'est dans cette collection que fut placé le modèle de Tessin.



TESSIN. Premier projet pour le Louvre.
Dessin pour la cour circulaire.

la liste des Présents du Roy (1) « au Sr. Turqvist, en considération de ce qu'il a donné le plan du Louvre, une chaîne et médaille d'or ». Mais le pauvre architecte ne tira pas grand avantage de cet honneur. Il avait dépensé tout son argent pendant le coûteux séjour à Paris et il « fut obligé d'échanger la chaîne d'or contre de l'argent pour subvenir aux frais nécessités par le voyage en Italie (2) ».

LE PROJET

Pour son travail, Tessin employa évidemment comme base les projets précédemment nommés, d'un Louvre agrandi, projets desquels il possédait des copies. Il est probable qu'il s'est surtout servi de ceux de Perrault qu'il s'était procurés (3). Certaines parties, cependant, en particulier l'aile située à l'ouest du Louvre, vers les Tuileries, sont si semblables aux parties correspondantes du plan attribué à Le Vau et d'Orbay (4), qu'il faut supposer que Tessin eut également un projet semblable, lequel, toutefois, avait probablement été exécuté par Perrault (5).

Même en admettant que Tessin fût parti de ces projets, il faut avouer qu'il les remania radicalement. Il est en somme vrai qu'il conserva l'ancien bâtiment du Louvre, avec ses façades Nord, Sud et Est, mais il en transforma complètement la cour, la disposition intérieure et l'aile Ouest, et plaça ce Louvre, ainsi reconstruit, dans un système architectonique absolument neuf.

Son idée principale était de créer une série de cours magnifiques, de types différents, autour desquelles devaient se grouper les masses des anciennes et nouvelles constructions — à l'est, une avant-cour superbe; dans l'ancien Louvre, une cour d'honneur intérieure, richement décorée, et, entre le Louvre et les Tuileries, une immense place-jardin flanquée de nouveaux corps de bâtiments. De semblables idées avaient bien figuré dans les différents projets, antérieurs à celui

(1) Archives des aff. étr. Mém. et Doc. France, 2037.
(2) Adelcrantz à Tessin, 4-12-1705. *RA.*
(3) Josephson, Quelques dessins de Claude Perrault. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1927.
(4) Hautecœur, ouvr. cité, pl. XXXVIII.
(5) Transformation d'un plan Le Vau-d'Orbay, exécutée par Cl. Perrault, dans les circonstances relatées par Josephson, ouvr. cité.

de Tessin, mais elles n'avaient jamais constitué un ensemble aussi logique et aussi achevé.

L'innovation de Tessin consistait donc en la création d'une grande *avant-cour* devant la façade Est du Louvre. Comme on le sait (1), plusieurs architectes, entre autres Le Bernin, Le Vau et Perrault, avaient déjà proposé de construire, devant la façade principale, une grande place ouverte, de laquelle un énorme monument devait faire la place la plus magnifique de Paris. Tessin, qui connaissait bien ce projet (2), décida pourtant de remplacer la dite place par une avant-cour colossale, qu'il estimait « nécessaire pour la magnificence d'un Louvre (3) ». On peut dire qu'en ce faisant, Tessin restait fidèle à la tradition qui présidait à la construction des châteaux français.

L'avant-cour est formée par l'avancement de deux grandes ailes, reliées entre elles par une grille de fer. Ces ailes, partant des pavillons de la façade Est, en abîment les façades construites par Perrault pour terminer sa colonnade. Cette grave atteinte à l'architecture de Perrault n'avait certainement rien d'incorrect aux yeux de Tessin, étant donné qu'il n'appréciait pas beaucoup la façade célèbre de l'architecte français (4). Il se permit même de proposer, uniquement pour des raisons esthétiques, certaines autres modifications de cette façade : il voulait, par exemple, remplacer le fronton du milieu par un attique, orné de bas-reliefs, ceci pour élever la façade qu'il trouvait trop basse, et dont la hauteur devait nécessairement être augmentée pour la création de l'avant-cour. Il voulait percer les niches pour en faire des fenêtres. Il voulait également transformer le portail d'entrée dont l'arcade, à son avis, s'élevait d'une manière incorrecte et rompait l'unité de la colonnade — « c'est une licence presque sans exemple et qui choque la vue », disait-il — remarque qui n'est peut-être pas absolument dénuée de fondement.

Pour la distribution des ailes, il revint cependant à Perrault, bien qu'il rustiquât les rez-de-chaussée et les perçât d'arcades « pour mettre les Carosses à l'abry »; quant aux colonnes, il les engagea et les fit simples au lieu d'accouplées. A part cela, l'architecture rappelle fortement celle de la colonnade du Louvre; aux petits côtés des ailes, il transporta les façades mêmes des pavillons latéraux

(1) HAUTECŒUR, ouvr. cité, p. 178.
(2) JOSEPHSON, Le monument du Triomphe pour le Louvre. *Revue de l'Art*, 1928.
(3) *Mémoire I*, Nationalmuseum Stockholm.
(4) Comparer JOSEPHSON, ouvr. cité. *Gazette des Beaux-Arts*, 1927.

de Perrault, couverts par lui. Ainsi, grâce au concours de la colonnade et des petites façades des ailes, l'ensemble créé par l'architecte français renaissait jusqu'à un certain point.

L'atteinte la plus grande et la plus grave, faite par Tessin au bâtiment du Louvre, fut cependant la création de la *cour circulaire*, dans l'ancienne cour carrée, dont il détruisait ainsi l'architecture splendide, œuvre de Lescot, de Lemercier et de Le Vau. Tessin comprenait lui-même que cette partie de son projet était la plus audacieuse, et qu'il y faisait preuve d'un incontestable manque d'égards, mais il la considérait en même temps comme la plus ingénieuse. Nous possédons de très nombreux jugements émis par lui au sujet de cette cour circulaire, et ce n'est que sommairement qu'il nous est possible de résumer ses explications abondantes.

On peut très certainement partir de ce fait que la cour circulaire constituait précisément l'idée fondamentale qui, ayant tout d'abord captivé Tessin, avait provoqué l'exécution du projet entier. Cela apparaît, aussi bien sur l'une des premières en date des esquisses au crayon, où la disposition de la cour surtout est indiquée, que dans les paroles enthousiastes employées par l'architecte quand il raconte, pour la première fois, qu'il a commencé à travailler au Louvre (1).

Si cette idée de transformer complètement la cour du Louvre était venue à Tessin, c'est parce que son goût exclusif pour l'art classique lui faisait trouver l'ancienne cour très imparfaite. Il dit s'être estimé obligé de détruire : « Une Architecture, si je l'ose dire, intollérable et à laquelle je ne puis comprendre comme l'on est pu arrester, n'y ayent quoy ce soit qui se puisse, si je l'ose dire, tollérer seulement, les Ordres estants sans proportion, les colonnes mal accouplées, les fenêtres difformes, etc. (2). » Dans son mémoire définitif (3), il modère sa critique et se borne à remarquer que « l'architecture ne paroist pas assés régulière pour devoir être ménagée ». Comme nous le verrons plus loin, les architectes français appréciaient, d'une manière à la fois différente et plus profonde, l'art ancien dont la cour du Louvre contenait quelques-uns des plus beaux spécimens.

Tessin, d'ailleurs, n'en condamnait pas seulement l'architecture; il la trouvait trop grande, car, à son avis, « une cour si ample diminuait toutte l'Architec-

(1) Tessin à Cronström, 27-1-1704. *RA*.
(2) *Mémoire* I, Nationalmuseum, Stockholm.
(3) Appendice IV.

ture de même que le grand air mange la figure en sortant de l'attelier (1) », et il appuie son opinion sur les paroles de Claude Perrault dans son édition de Vitruve. Sur ce point également, il allait rencontrer la plus grande résistance et la plus justifiée. Ce fut cette idée cependant qui, jointe à celle de créer une nouvelle avant-cour, lui donna le courage de présenter son propre plan, si original.

Le but du plan en question était de créer une véritable cour d'honneur, sorte d'immense salle à ciel ouvert à la fois splendide et parfaitement régulière, évoquant l'idée d'un théâtre magnifique. Les premières paroles de l'artiste concernant son projet sont vibrantes de joie créatrice (2) : « La disposition de la Cour », écrit-il, « sort entièrement hors du goust commun, et se trouvera tout à fait nouvelle et particulière. Il suffit de dire, que sans bouger du millieu de la Cour, on y découvrirait en mesme temps prez de trois cent Colonnes, quattre vingt statues et la montée de quattre grands escaliers fort advantageusement esclairés, et tout cela d'une simmétrie parfaite, dont le tout se trouvera d'une grandeur proportionnée à ce que cela doit représenter. »

Son intention était, comme on le voit, de concentrer une architecture solennelle et absolument régulière, et c'est pour la réaliser qu'il avait choisi la forme circulaire. Une cour ronde avec trente-deux arcades, d'ordre dorique au rez-de-chaussée, d'ordre ionique au premier étage, tel était le schéma du projet.

Tessin a raconté lui-même d'où lui était venue cette idée : lors de son voyage en Italie, de 1687 à 1688 (3), il avait étudié à fond l'imposant palais Caprarola, de Vignole, et sa cour circulaire, et il avait, de maintes façons, tiré parti de ces études pour le château de Stockholm. Dans le projet du Louvre, il utilisa, agrandie et transformée, la composition, si pleine d'effets, de la cour de Caprarola, et mit également à profit la forme particulière donnée par Vignole à son toit : la terrasse, le petit étage supérieur, le toit incliné vers l'intérieur et couronné d'une balustrade. Mais en ce qui concerne l'architecture des façades elles-mêmes, il s'éloigne de Vignole et emploie un motif de Palladio. La distribution des deux étages percés, avec leurs travées rythmiques, est ainsi entièrement empruntée à la basilique de Palladio, à Vicence. Tessin avait d'ailleurs déjà utilisé cette architecture dans un projet de maison d'arrière-plan pour la cour Ouest du château de Stockholm. Ici aussi, et avec cette sincérité qui le caractérise chaque fois qu'il s'agit de nom-

(1) *Mémoire* I, Nationalmuseum, Stockholm.
(2) Tessin à Cronström, 27-1-1704. *RA.*
(3) SIRÉN, ouvr. cité, p. 152 et suiv.

TESSIN. Esquisse pour les médaillons des Rois destinés à la cour circulaire.

mer ses modèles, Tessin nous renseigne sur l'original, nous faisant remarquer que le succès en fut tel que Palladio put le comparer aux « plus grands et plus beaux bâtiments antiques ». Le motif en question est reproduit, agrandi, dans les arcades de Tessin qui dit encore, afin d'en mieux signaler les grandes qualités, que Boromini, dans le Palazzo Falconieri de Rome, et Avancini, dans la cour du palais du duc de Modène, l'employèrent aussi.

Mais ce qu'il y a d'original dans la création de l'architecte suédois, c'est qu'il a allié ce motif de basilique ouverte à la forme circulaire, ce qui fait de sa cour une sorte de grand théâtre muni de balcons pour les spectateurs, une salle des fêtes magnifique, à ciel ouvert. Tessin insiste à plusieurs reprises sur cette intention et compare sa création à l'amphithéâtre de Parme; il dit que 20 à 25.000 spectateurs tiendront sous les arcades et sur la terrasse presque sans en cacher l'architecture, et parle de l'admirable effet que fera la cour proposée « aux spectacles, carousels et autres festes ».

Afin d'augmenter encore la somptuosité de cette cour, l'architecte proposa de l'orner d'une grande quantité d'œuvres sculptées. Sous les arcades doriques inférieures devaient être élevés seize statues d'hommes illustres et huit grands groupes représentant les forces d'Hercule; sous les arcades ioniques supérieures, huit groupes d'enlèvement « pour figurer les principales conquêtes que la France a fait » et seize statues de femmes illustres — sculptures correspondant, par conséquent, aux caractères respectifs de chaque ordre. Quant à la balustrade, elle devait être couronnée par trente-deux statues. Tessin, on le voit, ne se souciait pas trop des finances du Roi français! Il pensait que ces statues devraient ressortir en blanc sur le marbre à reflets changeants de la construction, marbre de même espèce que celui employé au Grand Trianon : « Je ne says », s'écrie l'architecte, « s'il se pourroit voir quelque chose de plus magnifique, ny de plus majestueux. »

La décoration sculpturale proposée ici par Tessin est, en plus riche, une variante de celle du château de Stockholm. Pour l'intérieur et l'extérieur de ce dernier, il fit exécuter par le sculpteur français Bernard Foucquet une série d'enlèvements et de groupes d'hercules en bronze (1). Les maquettes, encore conservées, permettent de juger de l'effet saisissant obtenu par la collaboration du sculpteur français et de l'architecte suédois.

(1) JOSEPHSON, *Bernard Foucquet*.

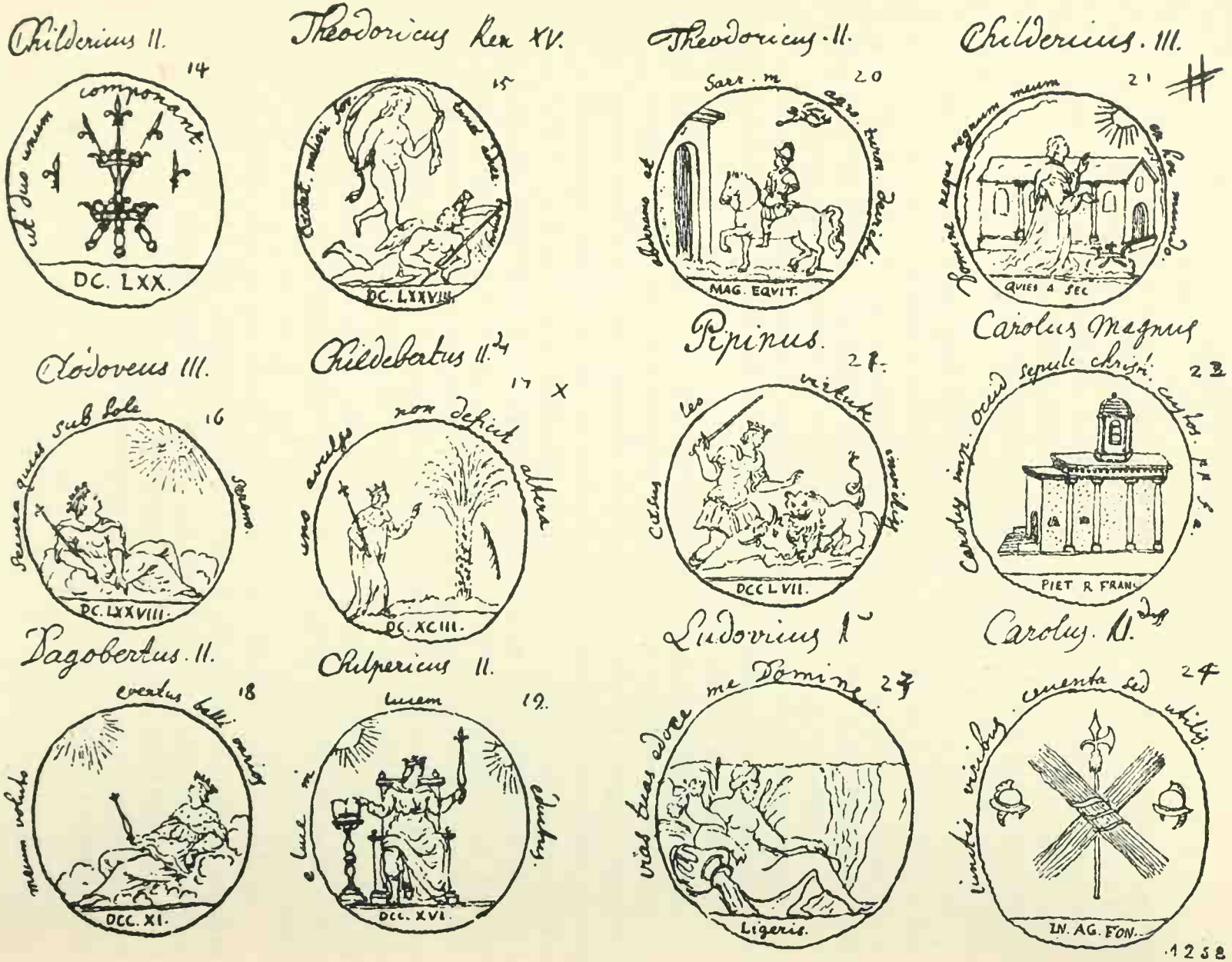


FIG. 3.

Tessin. Esquisses pour les médaillons de Rois destinés à la cour circulaire.

FIG. 4.
Tessin. Esquisses pour les médaillons de Rois destinés à la cour circulaire.

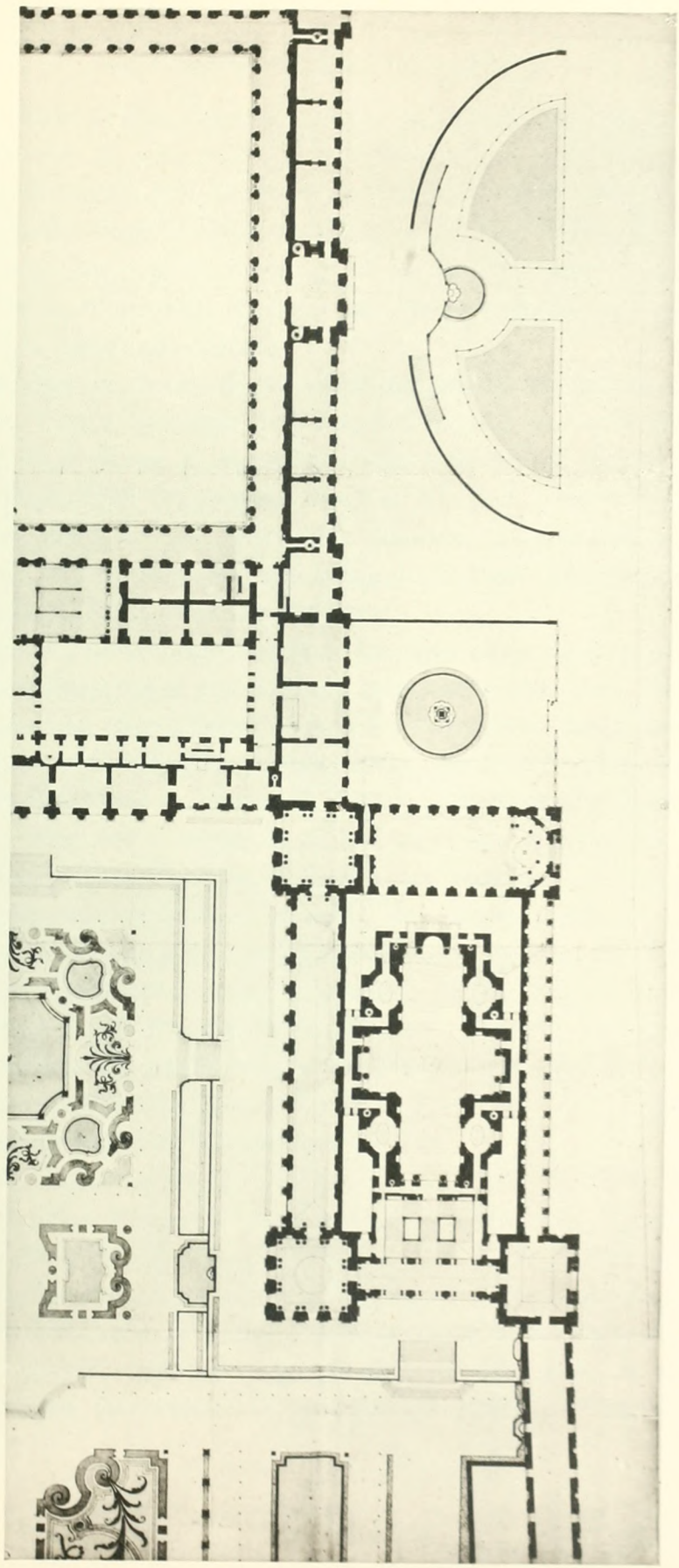
Il est hors de doute que ce fut l'œuvre de Girardon qui servit de modèle. Nous reproduisons ici (pl. XIII, XXIV) quelques-unes de ces sculptures pour donner une idée de l'esprit devant, selon Tessin, présider à la décoration sculpturale du Louvre.

Finalement, les arcades supérieures devaient être ornées de soixante-quatre médaillons en bronze représentant les rois « depuis Pharamond jusques au Roy d'aprésent » et leurs devises devaient garnir les arcades inférieures. Pour les médaillons, Tessin fit des études extrêmement minutieuses et nous possédons encore, les concernant, des dessins et des notes détaillées. Nous nous contenterons d'en publier quelques feuilles, sans nous attarder aux détails qui avaient pourtant coûté tant de peine à notre architecte.

Entre la vieille cour carrée et la place circulaire qu'il y avait inscrite, Tessin plaça *huit courettes rectangulaires* qui auraient fourni, sans aucun doute, un éclairage insuffisant aux appartements d'habitation qu'il pensait organiser dans le vieux Louvre. Ces courettes étaient séparées par les quatre grandes entrées existant déjà dans le vieux Louvre, mais fortement agrandies, et par les *quatre compositions d'escaliers* situées aux quatre coins de la cour, auxquelles on arrivait par de profonds vestibules ouverts sur la cour.

L'idée même de placer les quatre escaliers monumentaux dans des constructions spéciales, à chaque coin de la vieille cour, est évidemment empruntée au projet de Bernin pour le Louvre; l'Italien avait, en effet, ainsi résolu son problème, et avait créé une cour réduite d'une forme très singulière, et pas très heureuse. Les quatre grands escaliers de Tessin qui empêchaient, peu opportunément quand il s'agissait d'un château, la création d'un escalier principal, avaient été projetés uniquement en raison de la cour circulaire et de ses arcades vers lesquelles ils ouvraient d'intéressantes perspectives; leur effet pompeux devait être encore renforcé par des sculptures, placées au fond des escaliers, au premier étage, et représentant les quatre plus grands fleuves de France accompagnés de cascades.

En ce qui concerne la *disposition des appartements*, Tessin donne également des indications très minutieuses. Qu'il nous suffise de dire qu'il place, dans l'aile du côté de la Seine, le grand appartement du Roi et, dans l'aile vers la rue Saint-Honoré, celui de la Reine. Ces deux appartements sont réunis par l'aile Ouest où est située la demeure ordinaire de Leurs Majestés, ayant vue sur le jardin et les Tuileries; c'est au milieu de cette aile qu'est la grande galerie représentée par la section. Dans les ailes de l'avant-cour se trouvent les appartements de Mon-



Tessin. Second projet pour le Louvre. Plan.

seigneur et de Mme la Dauphine, le premier du côté de la Seine, le second vers la rue Saint-Honoré. Ils sont réunis par les chambres en enfilade situées derrière la colonnade et destinées aux membres de la famille royale. Au milieu de cette aile s'élève la grande chapelle royale représentée sur la section et le profil. Tessin maintient ici le principe qu'il a suivi également pour le château de Stockholm : à savoir que l'église d'un palais royal ne doit pas être visible de l'extérieur, mais cachée derrière la façade du château.

Pour créer, dans la mesure du possible, une liaison régulière entre le Louvre et les Tuileries, Tessin développe vers l'ouest l'énorme *cour* et le *jardin des Tuileries*. Du côté de la Seine, il utilise les constructions déjà élevées, mais en les transformant d'une façon qui rappelle assez un projet Le Vau-d'Orbay. Du côté opposé, celui du nord, il édifie, pour faire pendant, d'autres corps de bâtiment et obtient ainsi une cour rectangulaire entourée de trois côtés par des constructions, et terminée par deux puissants pavillons.

L'architecture proposée est la même des trois côtés de la cour; son caractère apparaît nettement sur le grand dessin montrant le côté nord. Elle est divisée par un ordre colossal, avec d'énormes arcades, ouvertes au rez-de-chaussée pour servir d'orangerie et fermées, au premier étage, par des fenêtres. Pour le style, Tessin s'inspira fortement du projet du Bernin pour la façade Ouest du Louvre, mais il dit, de plus, avoir employé, pour l'ordre de composition, un modèle antique : les thermes de Dioclétien à Rome. Les pavillons, par contre, ont des façades sans colonnes, mais, dans les coins, des pilastres cannelés. Le tout, de caractère grandiose et pompeux, est composé pour produire de l'effet à grande distance et pour s'harmoniser avec le nouveau jardin projeté. Ce n'est pas le moindre mérite de Tessin d'avoir si bien su varier son architecture pour l'adapter à des milieux différents; l'architecture magnifique créée pour le jardin est, en effet, extrêmement différente, tant de l'architecture urbaine de l'avant-cour que de l'architecture théâtrale de la cour circulaire.

Finalement, Tessin propose de créer, de l'autre côté de cette cour, et à un niveau inférieur, l'énorme jardin s'étendant vers les Tuileries. Devant l'ancienne grande galerie, dont l'architecture, datant du XVIe siècle, n'était naturellement pas de son goût, il construit un mur revêtu d'espaliers qui forme le cadre naturel d'un jardin. Du côté nord, il propose quelque chose d'identique : une réplique de la grande galerie, également cachée derrière un mur. Il donne aussi diverses indications concernant le parterre du jardin; il est à remarquer

particulièrement qu'il essaie de dissimuler, par un large bassin à grand jet d'eau, le manque de parallélisme existant entre le Louvre et les Tuileries.

De tous les projets faits par Tessin pour un nouveau Louvre, seule la création de cette cour des Tuileries pouvait avoir des chances d'être retenue. Ce problème qui avait, jusqu'alors, tant occupé les architectes, il le résolut d'une façon plus simple, plus claire et plus grandiose qu'aucun de ses prédécesseurs. Il suffit de comparer son plan à l'entassement de bâtiments proposé par Perrault pour en comprendre la valeur. Et même en comparaison des projets faits pendant le règne de Napoléon Ier, celui de Percier et Fontaine (1) par exemple, avec ses cours fermées, le projet de Tessin apparaît comme le meilleur et le plus simple. Ce n'est que sous Napoléon III que Visconti et Lefuel présentent le projet définitif destiné, à peu près comme celui de Tessin, à réunir le Louvre aux Tuileries. Même si les projets de Tessin n'ont pas été utilisés comme modèle direct, il est permis de dire qu'il fut le premier à exposer clairement les idées qui servirent de base à l'achèvement de cet énorme ensemble.

LA PRÉSENTATION AU ROI

On estimait donc, en France, comme nous l'avons vu, qu'il était opportun, au point de vue diplomatique, de réserver bon accueil au projet de Tessin. La présentation de la maquette au Roi fut, en conséquence, bien préparée par le ministre des Affaires étrangères en personne : le marquis de Torcy; dans une lettre (2) adressée à Jacques de Campredon, alors chargé d'affaires français à Stockholm, le ministre raconte les préparatifs, d'une assez grande importance selon lui, faits en vue de la présentation; il dit, de plus, que Louis XIV est très sensible au « zèle que Mr Tessin fait paroître pour sa gloire » et qu'il a, pour l'architecte suédois, une grande estime.

Le Roi avait, en effet, appris avec le plus grand intérêt l'achèvement du modèle, et il avait décidé lui-même le jour de la présentation et l'endroit où elle aurait lieu. Comme aucune pièce du Trianon, où le Roi habitait à ce moment-là, n'était considérée comme pouvant convenir à cette exposition, le Roi décida qu'on

(1) Voir par exemple, VERNE, *le Palais du Louvre*, II.
(2) Arch. des aff. étr. Suède, t. 102, fol. 250 recto, 20 juillet 1705.

placerait la maquette à Versailles, et proposa la salle de Mme la duchesse de Bourgogne (1). Assisté du gouverneur de Versailles, M. Bloin, Adelcrantz parcourut donc le château pour en voir les pièces ; il refusa, entre autres, le Salon de la Guerre parce qu'il avait trop de glaces et de fenêtres, et se décida finalement pour la Salle de Mars qui lui parut la mieux appropriée. Il dépeint ensuite, avec de nombreux détails pittoresques, la façon dont furent placés la maquette et les dessins, et le bel effet qu'ils firent dans cette salle ornée de magnifiques œuvres d'art (2) : « J'avais », écrit-il, « loué en ville des tapisseries des Gobelins représentant une forêt afin d'en habiller l'extérieur du modèle, mais Mr Bloin fut assez généreux pour le faire habiller par son garde-meuble de rideaux de damas blanc, avec des franges d'or autour. Je ne peux pas suffisamment décrire le bon effet que faisait le modèle dans cette pièce; outre qu'il était éclairé par un jour favorable, son agrément se trouvait encore augmenté par un grand tableau de P. de Cortonnes, *Nativité de la Vierge*, lequel, avec son cadre doré, était juste derrière ; par *Alexandre avec les reines de Perse à ses pieds* de Le Brun, d'un côté, et de l'autre par les *Pèlerins d'Emmaüs* de Paul Véronèse; enfin, par quatre grands lustres en cristal qui étaient juste au-dessus des quatre escaliers. Les desseins, je les avais ornés avec de beaux rouleaux et boutons sculptés, dorés avec de l'or brillant et mat, qui m'ont coûté deux pistoles. J'avais aussi fait doubler les bords en soie d'étroits rubans de taffetas bleu. Ils étaient suspendus par des ficelles en soie blanche à l'une des deux tribunes de marbre qui se trouvent des deux côtés de la cheminée et du modèle. »

Le 13 août, jour préparé si longtemps à l'avance, où le Roi et sa suite devaient voir l'œuvre de Tessin, arriva enfin. Nous imprimons *in extenso* le récit plein de vie que nous possédons de cet événement. Son authenticité, tant en ce qui concerne la scène décrite qu'en ce qui touche les paroles du Roi, est d'autant plus incontestable que le même événement a été, avec des paroles presque identiques, raconté par un autre correspondant. C'est parce que Tessin avait demandé à connaître « le plus positivement qu'il se peut la Censure de Sa Majesté mesme » et qu'il s'était, d'autre part, refusé à ce que le Roi lise le mémoire à l'avance que nous possédons, dans les récits en question, des notes exceptionnellement précises concernant les propos du Roi. Voici le récit d'Adelcrantz : « Maintenant

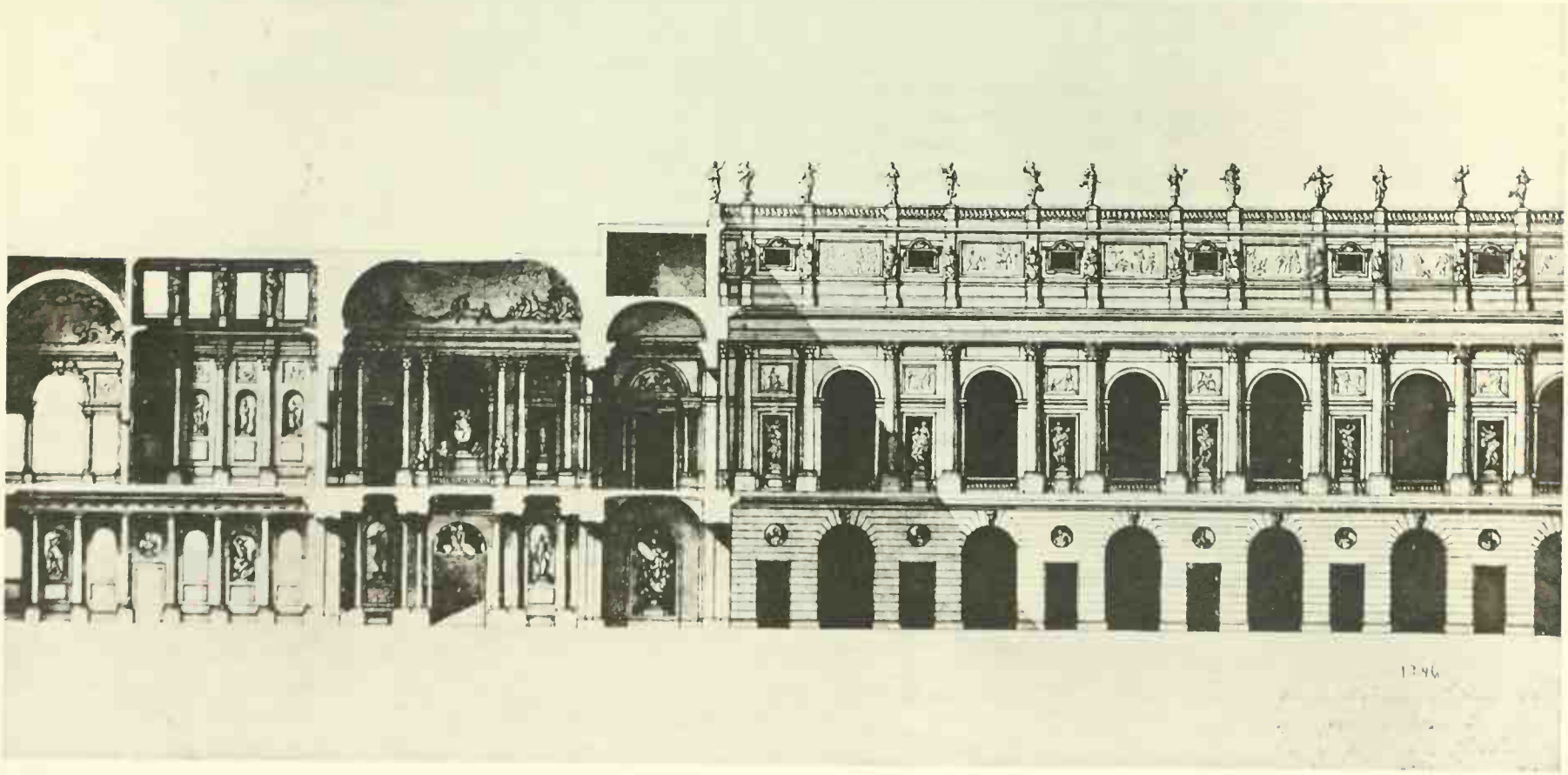
(1) Adelcrantz à Tessin, 24-7-1705; Cronström à Tessin, 16-7-1705. *RA*.
(2) Adelcrantz à Tessin, 20-8-1705. *RA*. Comp. NOLHAC, *Versaille, Résidence de Louis XIV*, Paris, 1925, p. 260.

toutes les pièces étaient remplies de cavaliers, de dames et de toute sorte de gens qui attendaient le passage du Roi quand il se rendrait à la messe, dans la Chapelle. Il y eut un cri général : « Voilà un dessein qui est bien beau. C'est la plus belle « pensée du monde. Rien peut estre mieux imaginé, etc. » Vous connaissez bien, Monsieur le Maréchal de la Cour, les manières des Français : ce qui, une fois, a l'heur de leur plaire, ne sera jamais assez loué, et ce qui leur déplaît ne sera jamais assez blâmé ni sifflé. Comme ils se piquent tous d'être des connaisseurs, l'un s'appliquait à expliquer à l'autre, parlant pour le dessein comme s'il avait été de lui-même. Je crois aussi que Mr l'Envoyé avait ici quelques-uns de ses amis qui, sans qu'on y fît attention, aidaient à l'élever au ciel.

« A 10 heures, le Roi arriva avec sa suite. Mr l'Envoyé s'avança vers lui et le conduisit devant les desseins, montrant du doigt et expliquant en quelques mots leur signification; le Roi dit alors : « C'est un dessein qui me plaît beaucoup, et « je puis dire que cet homme travaille avec beaucoup d'application et génie, et ses « desseins sont fort bien gravés. » Mr l'Envoyé répondit : « Sire, les desseins ne sont « pas gravés, ils sont dessinés au net à la main par Mr Törnqvist qui les a apportés « et qui est architecte du Roi Mon Maistre. » Le Roi dit : « C'est fait avec soin et « propreté, il travaille donc soub Mons. Tessin ? » M. l'Envoyé répondit : « Sire, « si fait. » Se tournant ensuite vers le modèle, le Roi dit : « Il faut que je voye cela « à loisir. » Quand il fut entré dans la maquette, avec Mons. l'Envoyé, il dit : « Cela « est fort beau, Mons. Tessin, quel âge a-t-il ? » Mr l'Envoyé répondit : « Sire, « environ quarante huit ans. » Le Roi dit : « Pas que cela ? » — Puis il me demanda : « Venez-vous tout droit de Suède ? » — Je répondis : « Sire, si fait, pour avoir « la grâce de présenter à Vostre Majesté les dessins de Mr le Maréchal de Tes- « sin. » Sur quoi, il me salua gracieusement et entra dans la chapelle. Les messieurs restèrent ensuite jusqu'au soir, discutant les dessins; ils avaient apporté leurs compas pour les mesurer du haut en bas. Il y avait beaucoup d'avis et de critiques et, à côté de ça pourtant, des louanges générales; chacun réfutait les critiques des autres et même les siennes propres. Ce qu'ils avaient de plus grave à dire était que la cour circulaire était trop petite; mais, lorsque Mons. l'Envoyé leur eut fait remarquer que la place des Victoires était à peu près de la même grandeur, il n'en fut plus question (1). »

Ce récit concorde sur tous les points avec celui de Cronström (2) qui dit,

(1) Adelcrantz à Tessin, 20-7-1705. *RA.*
(2) Cronström à Tessin, 17-8-1705. *RA.*



TESSIN. Second projet pour le Louvre. Élévation vers la cour et section de la partie Ouest.

de plus, que le Roi trouva le projet « d'un grand goust et (à ce qu'il luy sembloit) fort régulier et fort correct, ce sont ses termes ». Le Roi posa aussi quelques questions relatives aux galeries de la cour, à quoi Cronström répondit qu'elles serviraient, entre autres, « pour promener à couvert les gens qui seroient dans les cours ». « J'entends, dit le Roy, pour les inutiles, en souriant, enfin, dit-il, cela est fort beau, mais il fault voir cela plus d'une fois. »

L'intérêt du Roi pour la maquette fut encore attesté par le ministre des Affaires étrangères qui écrivit à Campredon, le 20 août 1705 (1) : « Sa Majesté l'a veu avec beaucoup de plaisir, non seulement à cause de l'ouvrage qui a été loué de tous ceux qui s'y connoissent, mais encore par l'estime qu'Elle fait de celui qui en est l'autheur, et par le gré qu'Elle lui scayt des marques qu'il donne de son zèle pour la gloire de Sa Majesté. »

Le marquis de Torcy, toujours bienveillant, demande finalement à Campredon de faire savoir à Tessin « le cas que le Roy fait de son ouvrage ».

Le Roi continua, en effet, à étudier le projet de Tessin. Un peu plus tard, il se fit lire le mémoire par le duc du Maine, et Cronström écrit : « Il s'est expliqué sur votre sujet avec son fils plus librement et plus avantageusement pour vous qu'avec aucun autre (2). »

Ce dernier point est d'une certaine importance. Il semble prouver que Louis XIV désirait intéresser son fils, le grand dauphin, au projet du Louvre. Trop vieux lui-même pour le réaliser, peut-être pensait-il ainsi stimuler son fils et l'inciter à faire, dans l'avenir, achever le Louvre d'après ce projet. Mais le dauphin ne semblait guère se soucier de cette tâche. Il avait assisté à la présentation, mais, conformément à sa nature, y était resté assez passif; « il resta tout si encieux pendant quelques instants, regardant le modèle et écoutant Mme la duchesse de Bourgogne qui, en quelques mots, lui disait ce que c'était. C'est un monsieur qui ne parle pas beaucoup; on pouvait bien voir cependant que cela ne lui déplaisait pas (3) ».

« C'est un bon monsieur », dit encore Cronstrom, « il a de l'intelligence, mais il est d'une indolence tellement indescriptible qui augmente journellement, qu'on ne peut pas compter avec lui (4). » De cet aimable mais faible prince, qui

(1) Arch. des aff. étr. Suède, t. 102, fol. 274.
(2) Cronström à Tessin, 11-9-1705. *RA*.
(3) Adelcrantz à Tessin, 8-10-1705. *RA*.
(4) Cronström à Tessin, 30-9-1705. *RA*.

n'avait d'ailleurs que peu d'années à vivre, Tessin ne pouvait donc pas espérer un appui effectif.

Quoi qu'il en soit, il pouvait considérer la présentation au Roi comme extrêmement réussie, et c'est certainement à partir de ce moment qu'il rêva d'un succès plus réel que celui auquel il avait jusqu'alors osé aspirer. Voyons d'ailleurs ce qu'il écrit : « Comme la censure d'un Roy si grand et si éclairé en touttes choses fait trembler par avance, l'applaudissement de Sa Majesté touche aussy au dessus de toutte imagination, et cela d'autant plus qu'Elle s'est agréée de s'expliquer si advantageusement sur mon sujet (1). » On voit donc que l'architecte suédois était plein de joie à la suite de son succès.

Mais l'état d'esprit du Roi, si favorable et si important qu'il fût, ne suffisait pas, étant donné surtout qu'il était dicté autant par des raisons diplomatiques que par des raisons artistiques. La critique compétente devait avoir le dernier mot dans une question de ce genre : il restait encore à connaître le jugement des architectes français.

LA CRITIQUE DES CONNAISSEURS

Le vif intérêt que provoqua le projet de Tessin parmi les amateurs d'art se prolongea même après la grande exposition; Adelcrantz raconte (2) à ce sujet qu'il recevait souvent des « visites de curieux de cette ville qui demandent les dessins et l'endroit où ils peuvent les voir. Je les renvoie à Mr Mansart, ce qui, paraît-il, augmente encore sa jalousie. » Nous connaissons aussi quelques-uns des éloges que prononcèrent des seigneurs et dames de la cour, mais ils ne sont pas d'un grand intérêt.

Il existe cependant quelques opinions d'amateurs ayant une valeur particulière; ce sont celles des Italiens séjournant à la cour. Tessin, lorsqu'il parlait de son projet pour le Louvre, exprimait toujours son espoir de le voir juger par des connaisseurs de l'art italien : « Je souhaitterois bien », écrit-il, « qu'il y eût des personnes du goust et de la connoissance de l'Architecture italienne, et je me per-

(1) Tessin à Cronström, 23-8-1705. *RA.*
(2) Adelcrantz à Tessin, 4-9-1705. *RA.*

suade qu'ils y trouveroient de la satisfaction (1). » Tessin avait raison quand il formulait ce souhait, car ce furent surtout des Italiens qui apprécièrent son projet. Ces faits peuvent nous donner une idée de la façon dont un petit groupe d'Italiens, ayant de l'influence à la cour, défendaient — sans grand succès il est vrai — le goût italien.

Comme faisant partie de ce groupe, il faut d'abord mentionner le nonce du pape à l'opinion duquel on attachait une importance spéciale, parce qu'il avait souvent l'occasion de parler familièrement au Roi. Or, il témoigna à plusieurs reprises sa satisfaction de « voir un tel morceau dans le goût italien (2) ».

Un autre Italien, le duc de Fornaro (3), gentilhomme sicilien, soutint énergiquement la cause de Tessin, et lui écrivit une lettre infiniment louangeuse. Il voulait même défendre publiquement l'œuvre de l'architecte suédois et déclarait « hautement que si le Roy le veut, il entreprend de détruire par escrit ce qu'on a objecté à votre projet ». Il semble en effet qu'on ait tenu grand compte du jugement esthétique du Sicilien : « On estime tant son goût qu'il est souvent plus consulté que M. de Costes, 1er architecte fort habile, et il va incessamment à la nouvelle et grande terre de Mr de Torcy y donner des avis (4). » Il conserva toujours son admiration pour Tessin et ce dernier en reçut de temps en temps des preuves.

Plus importante encore que ces jugements est cependant la critique des vrais connaisseurs, c'est-à-dire des architectes. Car leurs louanges, aussi bien que leurs critiques, non seulement nous fournissent une caractéristique de l'œuvre de Tessin, mais, plus encore peut-être, nous renseignent sur le goût des critiques eux-mêmes. Il existe, en maints endroits, et particulièrement dans les procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, de précieuses déclarations de principes faites par les plus grands architectes de l'époque ; à cela, viennent maintenant s'ajouter leurs jugements sur le projet de Tessin, jugements dans lesquels ils énoncent aussi leurs propres opinions.

Déjà l'élève de Tessin, Adelcrantz lui-même, avait osé émettre une critique — indirectement il est vrai — et en semblant prévoir les remarques possibles du

(1) Tessin à Cronström, 8-4-1705. *RA.*
(2) Tessin à Cronström, 5-8-1705. *RA.*
Cronström à Tessin, 19-6-1705. *RA.*
(3) Cronström à Tessin, 17-8-1705. *RA.*
Tessin à Cronström, 23-8-1705. *RA.*
(4) Cronström à Tessin, 7-8-1711. *RA.*

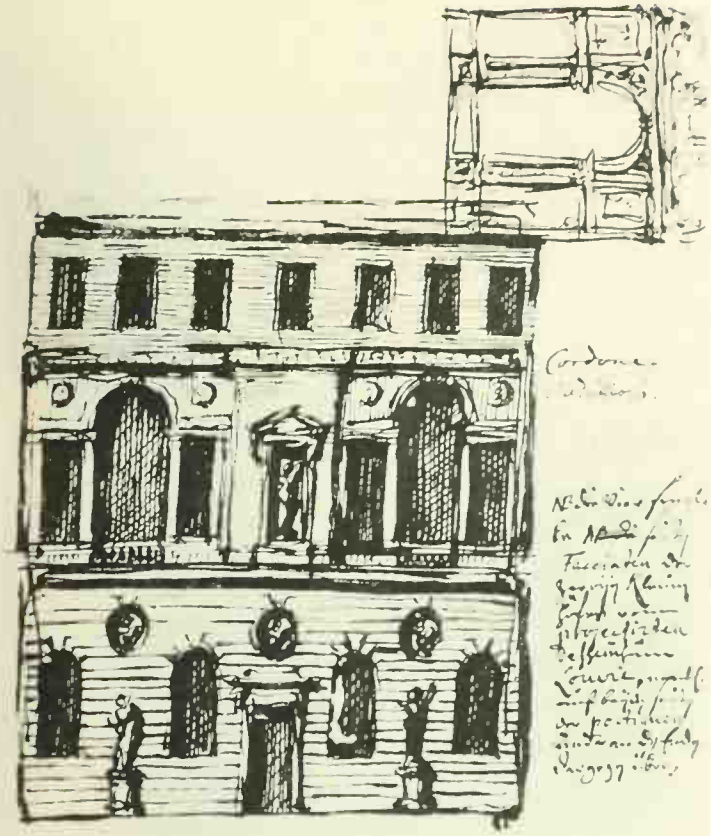
côté français (1). Il dit ainsi que la cour circulaire conviendrait mieux à un amphithéâtre qu'à un château; il fait remarquer que des fenêtres ont été pratiquées dans la colonnade de Perrault, bien que ce dernier « ait refusé, à ce qu'on dit, le projet du Bernin justement pour cela, prétendant que les vieux n'avaient jamais eu de telles ouvertures sur la façade donnant sur l'avenue, et qu'ils avaient préféré y montrer quelque magnificence en arcades ou en colonnades, et mettre leurs fenêtres du côté de la cour »; enfin, il ajoute que l'ordre dorique du rez-de-chaussée semble plus bas et plus faible que l'ordre ionique qu'il supporte. Quelques-unes de ces remarques devaient être faites, en effet.

Des architectes français, celui qui se montra le mieux disposé en faveur du projet de Tessin fut, sans aucun doute, Robert de Cotte. On sait que celui-ci, élève et collaborateur de Mansart auquel il succéda en qualité de premier architecte du Roi, avait été en Italie vers 1689 (2). Cela devait le disposer d'avance à apprécier les mérites de Tessin. Comme tous les autres cependant, il critiqua l'exiguïté de la cour circulaire, critique qu'il présenta également au Roi (3). Mais il jugea le projet pour ainsi dire théoriquement, devinant immédiatement sur quels précédents italiens Tessin s'était appuyé pour justifier les arcades et la rondeur de la cour, approuva les raisons de l'architecte, et demanda avec empressement le mémoire, afin de le faire copier. Il loua « extrêmement l'industrie de Tessin et le goût dans le plan général (4) » et déclara que Tessin possédait « l'architecture et l'ordonnance dans la dernière perfection (5) ».

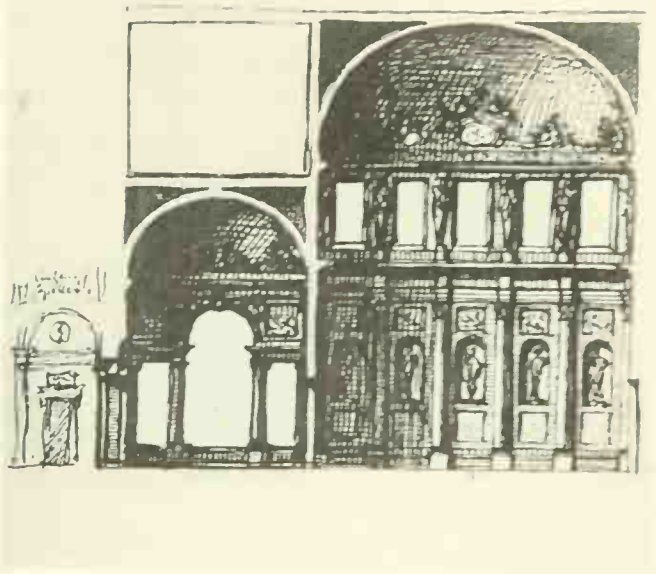
Voilà qui contribue à nous éclairer sur de Cotte qui n'est pas facile à caractériser. Cet artiste au talent si varié et si étendu, travaillant tantôt d'après le pur style classique de l'époque de Louis XIV, tantôt d'après un style décoratif dans le goût du XVIIIe siècle, aimait, comme son collègue suédois, à imaginer de grandes œuvres d'architecture, ainsi que le témoignent les nombreux dessins de lui qui sont au Cabinet des estampes. Le fait qu'il approuva Tessin nous fournit une raison de plus de voir en lui un homme adoptant avec enthousiasme des styles complètement différents, et, parmi eux, le style italien Renaissance et baroque.

Plus critique envers l'esprit italien se montra Jacques Gabriel, parent de

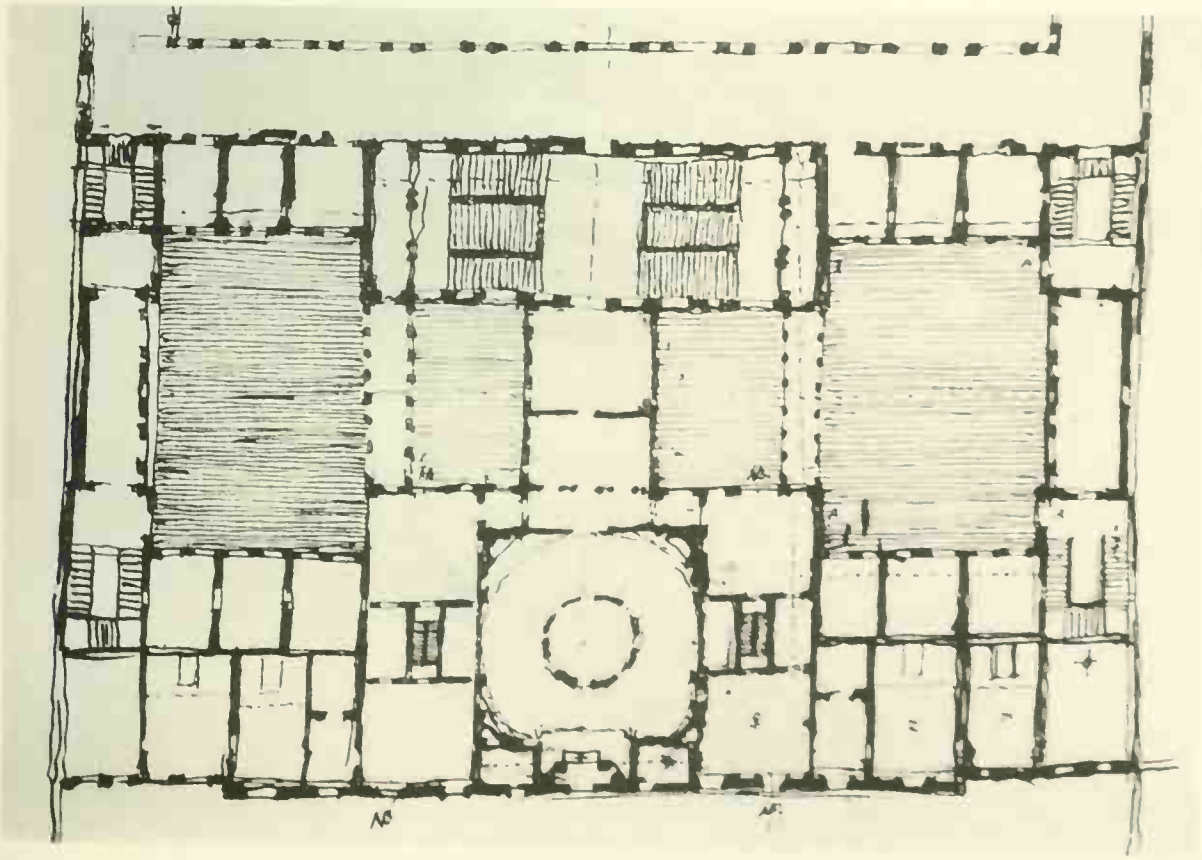
(1) Adelcrantz à Tessin, 17-7-1705. *RA*.
(2) LEMONNIER, *Procès-verbaux*, etc., p. XXXIX.
(3) Cronström à Tessin, 17-8-1705. *RA*.
(4) Cronström à Tessin, sans date. *RA*.
(5) Adelcrantz à Tessin, 20-8-1705. *RA*.



b



c



a

a. - TESSIN. Second projet pour le Louvre. Plan primitif pour la partie Ouest.
b. - TESSIN. Façade vers les courettes.
c. - TESSIN. Elévation des salons de l'aile ouest.

Mansart (1) et, à l'âge de 19 ans déjà, contrôleur général des bâtiments du Roi. On sait qu'après avoir été un des collaborateurs de Mansart, il fut plus tard le continuateur de son style, ainsi qu'en témoignent, par exemple, la place du Palais et la place d'Armes, à Rennes. C'est parce qu'il avait de l'influence sur Mansart que les Suédois essayèrent de le bien disposer en leur faveur, et Cronstrom, à ce sujet, raconte qu'il essaya, un mois durant, de « mitonner » l'architecte français (2).

Ce dernier félicita d'ailleurs Tessin de l'approbation universelle qu'avait rencontrée son projet et ajouta qu'à son propre avis les pensées et les dessins étaient très beaux, « mais », dit-il pourtant, « on voudrait dire que la manière italienne, qui cherche toujours le sombre pour mieux extérioriser leur grande chaleur, ne se pourroit bien prattiquer ici, où le grand jour doit augmenter la magnificence (3) ». C'est là une opinion très significative quand on pense qu'elle fut émise par le futur architecte de l'hôtel Biron, que de spacieuses baies éclairent si bien (4).

Cependant, l'épreuve la plus dure que devait subir le projet de Tessin restait encore. Le secrétaire de l'Académie d'architecture, Jean-François Félibien, en conservait les dessins à l'Académie (5), et cette assemblée sévère et compétente devait, sur l'ordre du Roi, examiner à fond l'œuvre de l'architecte suédois.

Au cours de plusieurs séances, de septembre 1705 à janvier 1706, l'Académie examina les dessins (6). On ne peut pas nier qu'elle n'ait considéré avec le plus grand soin, tout au moins les défauts. L'étude approfondie qu'on fit de ce projet est, en tous cas, un témoignage de l'importance qu'on lui attribuait.

Aucun des amis français de Tessin ne se trouvait parmi les membres de l'Académie; le seul qui le connût, fort peu du reste, était Pierre Bullet. Tessin n'avait donc aucun défenseur parmi les critiques.

On s'attaqua d'abord au fait qu'il avait ruiné la cour carrée avec tous ses décors, un des plus beaux morceaux d'architecture qui soient, non seulement en

(1) Concernant Gabriel, voir spécialement comte DE FELS, *Ange-Jacques Gabriel*. Paris, 1924, p. 4 et suiv.

(2) Plus tôt déjà, en 1702, Gabriel avait rendu un service à Cronström et à Tessin en leur fournissant des dessins du Grand Commun à Versailles. Il dit avoir obtenu pour cela la permission de Mansart et ajoute que le surintendant « est ravy aussy bien que moy de nous estre bon à quelque chose et d'obliger M. le Baron de Tessin, je vais faire travailler, et en faire une coppie propre et intelligible à laquelle je joindray un mémoire instructif qui dévelopera l'usage de tous les logemens selon leur première origine. Je vous prie quand il y aura quelque chose pour vostre service particulier ou pour celuy de sa Majesté Suédoise de ne nous point épargner » (Gabriel à Cronström, 8-9-1702; 4-10-1702, Nationalmuseum, Stockholm).

(3) Adelcrantz à Tessin, 20-8-1705. *RA*.

(4) Comparer à ce sujet l'article de G. BABIN. *Illustration*, 19 juin 1909.

(5) Adelcrantz à Tessin, 25-7-1705. *RA*.

(6) LEMONNIER, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, t. III, p. 226 à 236.

France, mais en Europe, remarque qui montre clairement à quel point les Français appréciaient leur architecture nationale du XVIe siècle. On accusa ensuite Tessin d'avoir abîmé la façade Est de Perrault en couvrant, avec des ailes, les deux pavillons, qui constituaient la principale partie de sa beauté; cette critique montre quelle grande valeur on attribuait à la nouvelle et grandiose façade principale. On se déclara mécontent de la cour circulaire, de sa forme, — peu appropriée à une cour de château, — de son exiguïté, des huit petites cours oblongues et sombres, de la disposition des quatre escaliers et du manque d'escalier principal. On entra dans une quantité de détails qui soulignaient la disposition peu pratique et mal comprise des appartements; on critiqua enfin, au point de vue artistique même, l'architecture de Tessin, qu'on déclara tout à fait contraire aux bonnes règles. Ce fut une critique dure et indignée, et on y cherche en vain un seul mot d'approbation.

Comparée à la critique des membres de l'Académie, celle du Surintendant est extrêmement modérée. Mansart, étant malade à Paris, n'avait pas assisté à la grande exposition du modèle. Lorsque la nouvelle de son absence parvint au maréchal de Noailles, écrit Adelcrantz, « il sourit et dit si bas que je pus à peine l'entendre : la jalousie (1) ». Huit jours plus tard, il vint cependant à Versailles et, à en croire le récit du naïf Adelcrantz, il était très ému; en entrant dans la maquette, « il put si peu garder sa contenance qu'on put lire dans ses yeux la jalousie que provoquaient les louanges générales (2) ».

Quoi qu'il en soit, les jugements de Mansart semblent, sans contredit, froidement énoncés et ne dénotent pas une émotion si violente.

Après avoir fait du projet un éloge général, il critiqua la construction des voûtes dans la galerie circulaire ainsi que le manque de lumière dans le vestibule et dans les escaliers; il devait renouveler plus tard quelques-unes de ces remarques dans sa critique académique.

Il ne prit pas part à l'examen de l'Académie parce qu'il était en vacances pendant l'automne, mais, en janvier 1706, il avait de nouveau, et à plusieurs reprises, étudié le projet. On constate que sa mauvaise humeur vis-à-vis de Tessin — de laquelle on a si souvent parlé — a complètement disparu, « soit », écrit Cronstrom, « que Mr Mansart est rentré en luy mesme et que dans les visites particulières qu'il a rendu à votre modelle et desseins, il ait esté touché de leur beauté,

(1) Adelcrantz à Cronström, 20-8-1705. *RA.*
(2) Adelcrantz à Tessin, 20-8-1705. *RA.*

soit que le ridicule qu'on luy a donné à la Cour sur cela luy soit revenu (1) »

Il dit pouvoir s'appuyer, dans sa critique, sur ce qu'il connaît du « goût et de l'intention du Roy mesme » et fait, au sujet de la cour circulaire de Tessin, cette observation intéressante : « S'il avoit à se faire une nouvelle habitation que le goust de S. M. estoit aussi pour les galleries droites où S. M. estoit découverte de loin quand Elle passoit dans lieu ou autre aussi bien que dans les escaliers à quoy il lui sembloit que les vostres n'estoient pas disposés (2). » De ces lignes, qui prouvent combien les idées du Roi lui-même guidaient son surintendant, on peut peut-être aussi conclure que le bruit, suivant lequel il aurait été question d'un projet pour un nouveau château royal à Paris, était bien fondé, et que Mansart avait discuté la chose avec le Roi (3).

Ce fut, finalement, dans des termes extrêmement modérés que Mansart résuma sa critique au cours de la séance du 25 janvier 1706 (4). Il insista surtout sur l'ignorance de Tessin en ce qui concernait les coutumes françaises, et sur le fait qu'il connaissait mal le bâtiment du Louvre et la beauté architecturale de sa cour. Quoique sévère, cette critique n'attaque cependant pas le style même de l'architecture de Tessin, et Mansart s'y montre à la fois juge équitable et fin diplomate.

C'est avec raison qu'il termine en remarquant habilement qu'il était peut-être inutile de se mêler d'une entreprise qui ne regardait que lui-même. Cette phrase, supprimée dans le procès-verbal de l'Académie, existe dans la copie que fit Mansart (5). Après avoir loué « le scavoir et la grande capacité » de Tessin, et avoir dit qu'il remplissait « très dignement la place de Surintendant et de premier Architecte de sa Majesté Suédoise », il ajoute en effet : « Je voudrois en être aussi digne que Luy dans celle que j'ai l'honneur de remplir auprès de Sa Majesté. »

(1) Cronström à Tessin, 31-1-1706. *RA*.

(2) Cronström à Tessin, 31-1-1706. *RA*.

(3) Comparer VERNE, *le Palais du Louvre*, II, p. 12.

(4) La critique de Mansart a déjà été publiée par LEMONNIER, dans les *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture*, III, p. 234 et suivantes. Mais nous avons trouvé encore quelques exemplaires de ce document qui concordent, exception faite des paroles finales, avec la critique académique. Deux exemplaires se trouvent aux Archives Nationales (O' 1669, pièce 37; pièce 17. Le début de la pièce 17 est formulé un peu différemment : « Sa Majesté m'a ordonné, etc. ») et l'un d'eux porte la note suivante écrite par Mansart : « Copie de mon avis au sujet des desseins et modèle qui ont été présentez à Sa Majesté, faits par Mr le baron de Tessin sur Intendant et premier Architecte de Sa Majesté Suédoise, le 18 janvier 1706. »

Il existe, aux Archives des Affaires étrangères (Isle-de-France, 1697 à 1716. T. 1596, fol. 183-184) un autre exemplaire, signé Mansart, concordant sur tous les points avec la dernière copie mentionnée.

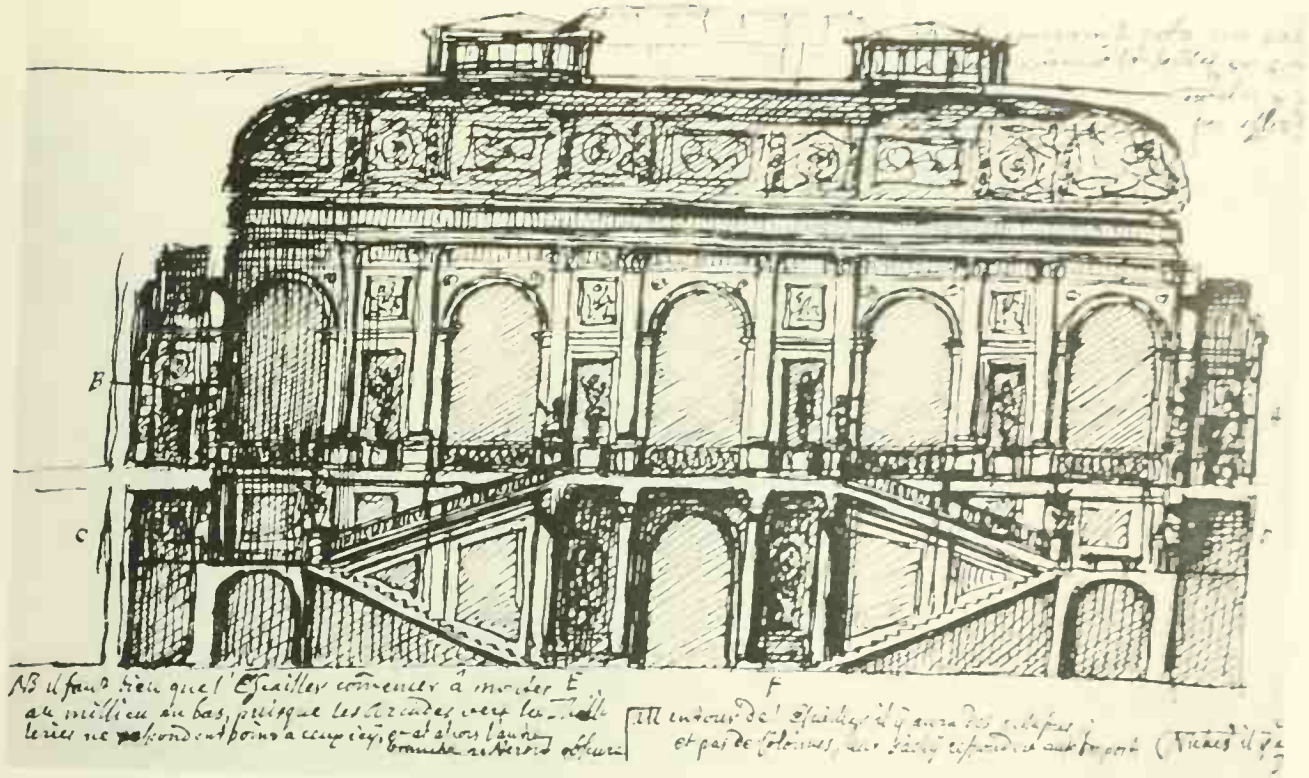
(5) Archives Nationales O' 1669. Pièce n° 37.
Archives des Aff. étr. Isle-de-France, 1697-1716. T. 1596, fol. 183-184.

Tessin accepta ces jugements avec calme. En ce qui concernait Mansart, il attribua sa critique des arcades et des escaliers au fait qu'il n'avait jamais été en Italie (1), ce qui le rendait, sans contredit, moins apte à apprécier une telle œuvre. Puis il fit encore remarquer que l'éclairage défectueux de certaines parties était voulu, la beauté d'une œuvre architecturale résidant, comme celle d'un tableau, « dans l'entente du clair et obscur ». Nous voyons par là combien la conception artistique de Tessin différait de celle de Mansart pour lequel des effets d'ombre trop accentués constituaient un défaut, et qui ne visait qu'à obtenir la pleine lumière, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur.

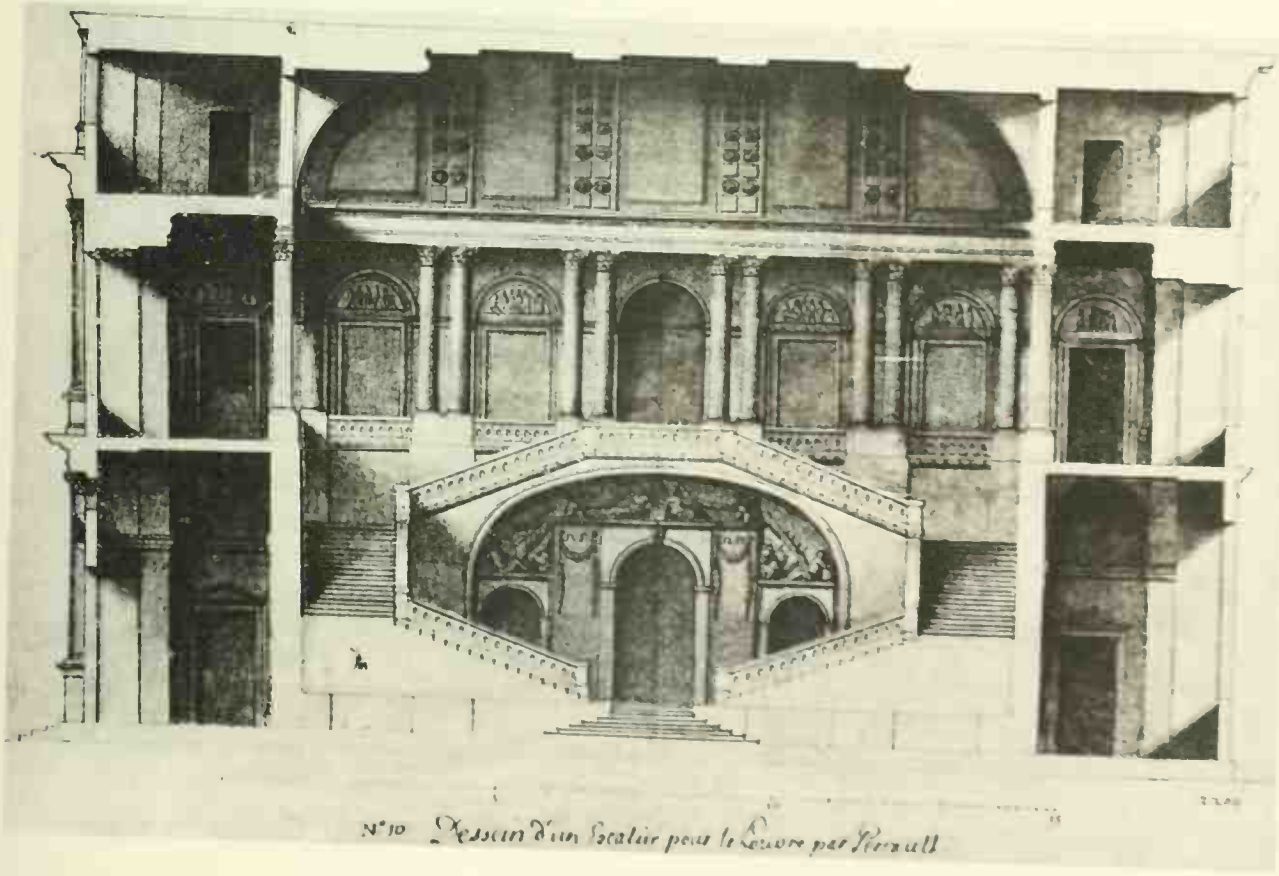
Quant à la conclusion de Mansart, Tessin y répondit par cette tournure habile : « Si l'architecte français, au retour de la paix, veut faire quelque chose pareille pour le Roy mon Maître, je serois le premier à produire ses pensées. »

Tessin n'admit pas davantage la remarque principale concernant l'exiguïté de la cour circulaire. Il estimait que les avant-cours suppléeraient bien à cette diminution et que, du reste, la cour était « si percée par le grand nombre des arcades, les quatre grandes entrées, et des enfoncements des escaliers, outre les frontons qu'on découvre en haut, que tout cela ensemble sert, pour l'agrandir, plus qu'on n'est capable de concevoir au premier abord et particulièrement dans un petit modèle (2) ». Mais, comme nous le verrons, Tessin tint compte de la critique française, plus qu'il ne voulait, tout d'abord, le reconnaître, et il devait bientôt, dans un projet complètement neuf, essayer d'éliminer les erreurs manifestes qu'il avait commises dans le premier.

(1) Tessin à Cronström, 30-8-1705. *RA*.
(2) Tessin à Cronström, 23-8-1705. *RA*.



a



b

a. - TESSIN. Second projet pour le Louvre. Esquisse pour l'Escalier d'Honneur.
b. - PERRAULT. Projet pour un escalier du Louvre.

LE NOUVEAU PROJET DU LOUVRE

NAISSANCE DU PROJET

On pourrait s'imaginer qu'après la critique dont son projet pour le Louvre avait été l'objet, et étant donné la certitude qu'il avait acquise concernant le peu d'intérêt qu'on avait alors pour l'achèvement du bâtiment, Tessin allait abandonner son idée et se contenter de l'honneur qu'elle lui avait incontestablement rapporté.

Mais ce serait là méconnaître le caractère de l'homme, son ambition artistique et la richesse de son imagination. A peine, au contraire, eut-il appris son échec qu'il s'attaqua à un nouveau projet. Ce n'est pas sans raisons que son ami de Paris put dire qu'il était « inépuisable (1) ». Les opinions émises par les critiques lui donnèrent de nouvelles idées qui lui semblèrent, en véritable artiste qu'il était et pour lequel la dernière création est toujours la plus belle, éclipser de beaucoup les précédentes.

Dès le début de l'année 1706, l'architecte est en plein travail et voudrait concourir librement avec les architectes français. Il propose « de faire ordonner par le Roy à son Académie d'architecture de donner des projets sur cet ouvrage (2) ». A la fin de l'été, il est plein d'enthousiasme et travaille toujours avec ardeur : « Mon dessein du Louvre, écrit-il, avance tous les jours, quoy que je ne songe pas de l'envoyer, tant que les troubles durent, mais vous pouvez compter entièrement

(1) Cronström à Tessin, 4-4-1706. *RA*.
(2) Tessin à Cronström, 4-4-1706. *RA*.

qu'en magnificence il surpasse l'autre de beaucoup, j'y conserve les mesmes dehors que dans l'autre (1). » Il apprend, de France, que le moment est aussi peu propice que possible à cause du « mauvais estat des affaires publiques »; la France, on le sait, était à cette époque fortement engagée dans la guerre de la succession d'Espagne, et il fallait attendre la paix que, d'ailleurs, on espérait prochaine (2). Tessin est obligé de patienter et dit lui-même que son « intention n'a jamais estée de faire la moindre ouverture du Dessein du Louvre dans ce temps icy, où cela seroit trop hors de saison; rien ne presse de ce costé là, et peut estre ne sera-t-il envoyé que dans trois ans d'icy, ou je crois, s'il plaît à Dieu, d'envoyer mon fils en France; cependant j'ay finy le Plan entièrement, lequel est deux fois si grand que le précédent, et dessigné sur la grandeur de plans gravés dessous les Élévations du Louvre comm'il est présentement (3). »

On voit naître ici le désir de Tessin, réalisé plus tard, de faire apporter son projet en France par son fils, Carl Gustaf, le futur diplomate et collectionneur d'art connu, lors du voyage d'études qu'il y devait faire. Le projet servirait ainsi au jeune homme d'introduction à la cour. Le père, il faut l'avouer, préparait bien la carrière de son fils. Né en 1695, celui-ci n'avait que 11 ans quand la lettre citée fut écrite, et son voyage à l'étranger, pour lequel Tessin prend déjà des dispositions, devait avoir lieu trois ans plus tard. Mais la France ne conclut la paix qu'en 1713, et le voyage du jeune homme fut retardé jusqu'en 1714. C'est alors qu'il apporta le projet du Louvre à Paris, ainsi que son père l'avait pensé. Au cours de ces années d'attente, l'architecte, qui avait conservé le même ardent intérêt pour son œuvre, l'avait probablement, en maintes occasions, complétée et améliorée.

Cette fois non plus, Tessin n'osait pas croire à la réalisation de son projet : « Je n'ay pas assez de vanité, écrit-il, pour croire que ces dessins puissent avoir une approbation entière et j'aurois encore plus de tort à m'imaginer, qu'all'age si avancé du Roy on voulût songer à les exécuter. » Un faible espoir apparaît cependant sous ces réserves. L'architecte, d'ailleurs, estimait n'avoir pas perdu sa peine, même si son projet ne devait servir qu'à rendre hommage, une fois de plus, au grand roi français : « Comme la grandeur d'un si auguste Roy ne scauroit inspirer que du Grand, je me suis fait un vray plaisir d'y occuper le peu de talent

(1) Tessin à Cronström, 19-8-1706. *RA*.
(2) Cronström à Tessin, 24-10-1706. *RA*.
(3) Tessin à Cronström, 24-11-1706. *RA*.

de mon génie (1). » Comme nous le verrons, en effet, le projet entier tend, peut-être plus encore que le précédent, à créer, à l'intention du Roi, un merveilleux palais de gloire.

En 1714, le projet fut donc apporté à Paris par Carl Gustaf Tessin et présenté aux intéressés. Mais, cette fois, l'architecte ne fit pas les frais d'une construction de maquette et se contenta des seuls dessins, dont il avait fait exécuter une partie à Stockholm; le reste fut fait à Paris, sur une grande échelle et d'après les esquisses de Tessin, par un de ses élèves, Palmcrantz (2), qui accompagnait Carl Gustaf Tessin dans son voyage à l'étranger. Les dessins définitifs devaient, d'après le « Mémoire touchant les Desseins à la main (3) », être les suivants : « 1. Le grand Profil de trois Cours du Louvre est achevé comm'il doit estre. — 2. Le Grand Plan du Louvre doit estre dessigné tout entier avec l'Église et le théâtre. Son Inscription avec l'échelle doit estre mise du costé de la rûe St Honoré pour faire une Simétrie à la Montée et Fontaines marquées du costé de la Seine NB en cas que la situation demande cette Montée, d'ailleurs il n'y faudroit rien. » Contrairement à ce qu'il avait fait la première fois, Tessin ne joignit au second projet aucun Mémoire détaillé écrit de sa main; il avait pensé en faire écrire un par son fils, à Paris, mais cette idée ne fut jamais réalisée (4).

Les matériaux pour ce nouveau travail étaient donc, somme toute, peu importants; ils l'étaient assez cependant pour mettre en lumière, dans leurs moindres détails, les idées de Tessin. Malheureusement, les dessins, achevés à Paris, et qui furent ensuite jugés par un grand nombre de connaisseurs, ont complètement disparu, et c'est en vain que nous les avons cherchés dans toutes les archives françaises susceptibles de les avoir conservés.

A défaut des dessins définitifs, nous nous contenterons donc des esquisses et dessins de détails que nous avons retrouvés dans les archives suédoises. Dans le catalogue des dessins de son père (5) qu'établit Carl Gustaf Tessin, les feuilles suivantes, relatives au Louvre, sont mentionnées : « 1 Grand Plan du second Dessein avec une tour quarrée. 1 Élévation de la ditte Cour. 15 Études sur diverses parties de ce dernier dessein. » Or, de ces dessins, nous avons retrouvé le plan — bien exécuté — représentant la moitié du château, la section d'une partie du bâti-

(1) Tessin à Cronström, 7-8-1714. *RA.*
(2) Tessin à Cronström, 15-2-1714. *RA.*
(3) Tessin à Cronström, 7-8-1714. *RA.*
(4) Tessin à Cronström, 20-8-1715. *RA.*
(5) Nationalmuseum. Stockholm. Archives.

ment avec la façade de la cour, et la section de la plus grande partie de l'aile gauche; au même endroit nous avons trouvé, en outre, une série d'esquisses à l'encre de Chine. A ces matériaux vient se joindre une autre collection d'esquisses que nous avons trouvée à Fullerö, en Västmanland, et dont la plupart portent de nombreuses notes. Enfin, au Nationalmuseum à Stockholm, il existe un brouillon de « Mémoire touchant le Plan du Louvre et de son bel étage» (*Appendice VI*). Ce Mémoire contient des références se rapportant à un plan, malheureusement perdu, muni de chiffres. Bien que le plan conservé à Stockholm en soit dépourvu, il est assez facile d'y adapter les renseignements fournis par le Mémoire. Mais il est clair que ce dernier, écrit au début du travail, ne correspond pas, dans tous les détails, à la composition définitive.

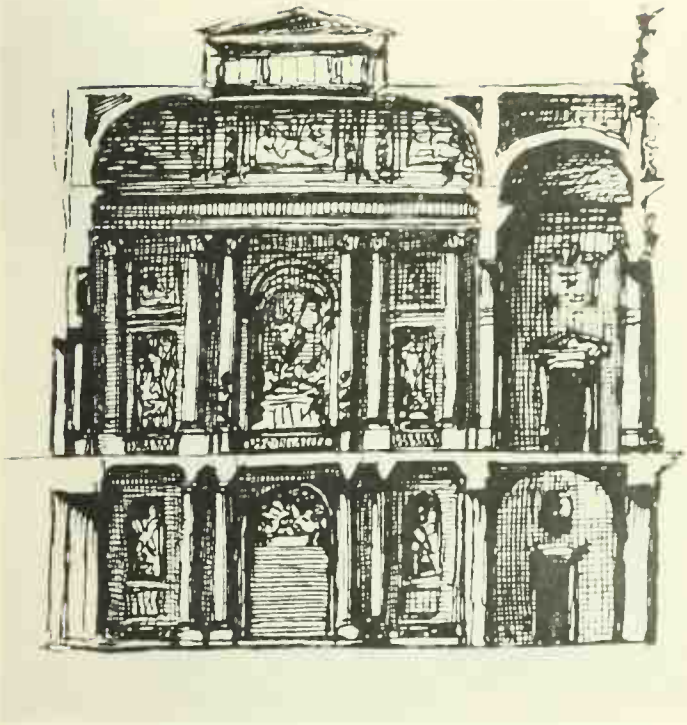
Grâce à cette collection de dessins achevés, d'esquisses et de notes, il nous est possible de reconstruire, en imagination, la grande œuvre de l'éminent artiste, telle qu'il l'avait rêvée.

LE CHATEAU

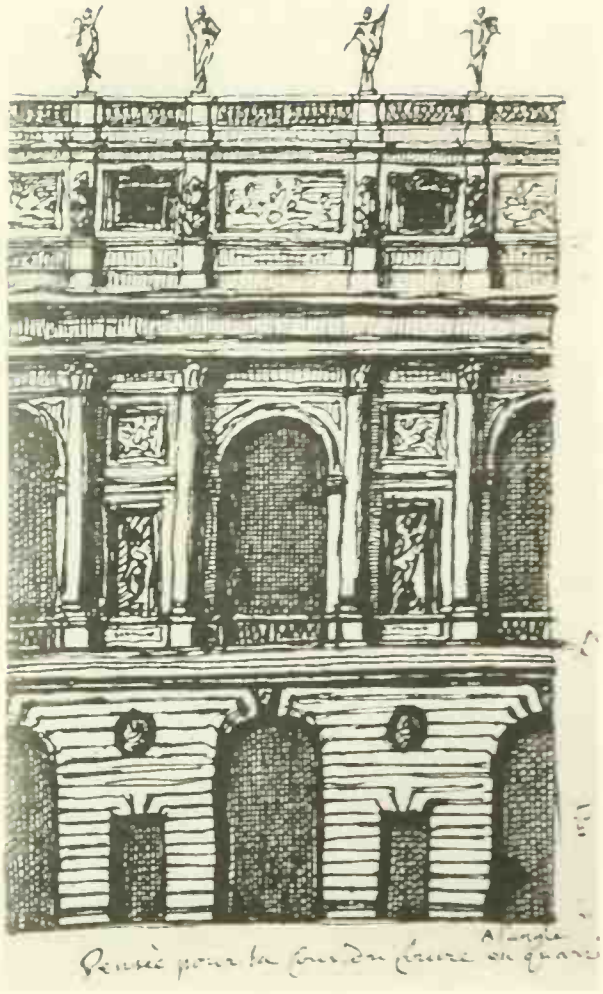
Dans l'ensemble, le nouveau plan est fortement dépendant du premier. Il conserve par exemple les façades du vieux Louvre, au nord, à l'est et au sud, et les bâtiments sont également groupés autour de trois cours principales : une avant-cour, à l'est, qui n'est qu'une répétition de celle de l'ancien projet, une grande cour d'honneur intérieure et, vers les Tuileries, un jardin entouré de constructions.

La *disposition des appartements* est aussi, dans les grands traits, la même que dans le projet précédent, et n'a subi que quelques modifications. La partie ouest de l'aile sud est occupée par le grand appartement du Roi qui se termine à l'ouest par deux salles d'audience et une chambre à coucher de parade; dans la partie correspondante de l'aile nord se trouve l'appartement de la Reine; la nouvelle partie ouest, avec ses deux cours, est occupée par les petits appartements du Roi et de la Reine ainsi que par les appartements des bijoux et différentes garde-robes. Dans la partie est de l'aile sud, Monseigneur a son grand appartement qui communique avec son appartement d'habitation situé dans l'aile sud de l'avant-cour. Les parties nord sont réservées à la famille royale. Les pièces situées derrière le péristyle de Perrault sont utilisées comme garde-meubles.

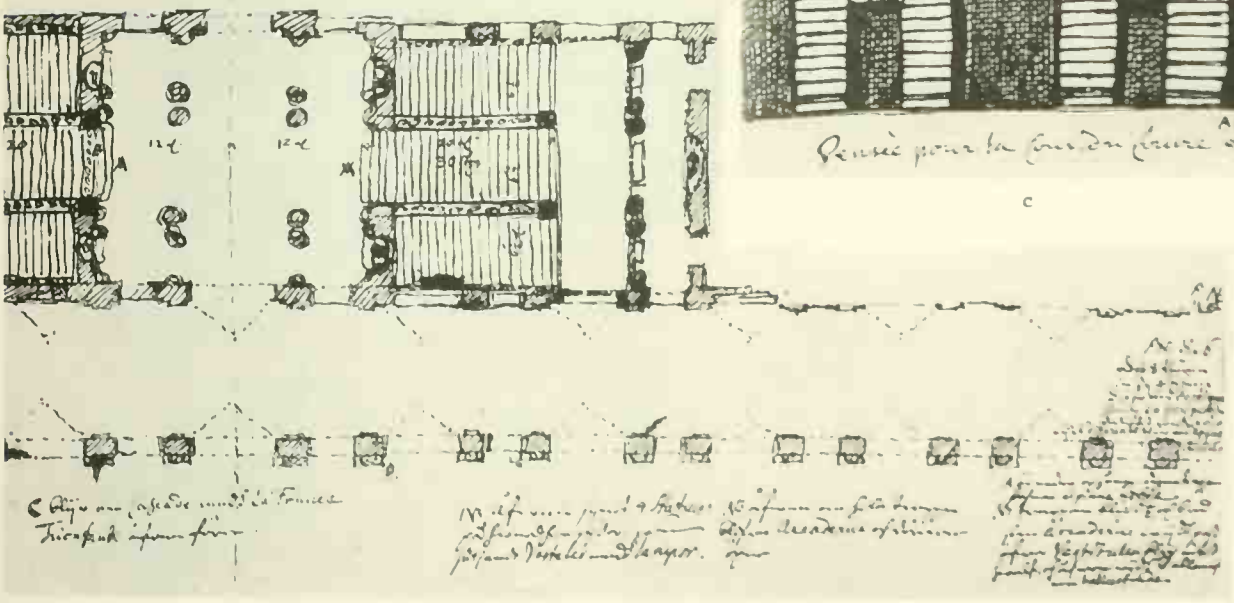
En dépit de ces ressemblances, le projet présente un grand nombre d'idées



b



c



a

a et b. - TESSIN. Second projet pour le Louvre. Plan et Elevation de l'Escalier d'Honneur.
c. - TESSIN. Esquisse pour la façade vers la cour carrée.

nouvelles, très méritoires, et Tessin avait certainement raison de voir en lui une composition supérieure à la précédente.

Ce fut, nous l'avons dit, la critique française, et celle de Mansart en particulier, qui donna à Tessin les idées nouvelles. « Comme mon^r Mansart », écrit-il, « avait trouvé à redire à la Cour circulaire du Louvre, la pensée m'estoit déjà venue allors, de quelle manière l'on la pourroit laisser quarrée, avec des Portiques très spacieux, et un Escalier de la dernière magnificence (1). »

Ainsi que nous le verrons, cette nouvelle cour carrée constitue, avec le nouvel escalier, la plus grande innovation du projet. Mais Tessin ne comprit pas, ou ne voulut pas comprendre une partie — la plus importante — de la critique. On avait attiré son attention sur la valeur de la vieille cour au point de vue architecture et décoration, et l'on avait ajouté qu'on ne voulait à aucun prix la détruire. Or, montrant en cela aussi peu de scrupules dans le nouveau projet que dans le précédent, Tessin y attaque les vieilles et harmonieuses façades de la cour, dans le but de les remplacer par une architecture absolument nouvelle. Il était incorrigible quant à sa conception dogmatique touchant le peu de valeur de cette ancienne architecture.

La cour circulaire, tant critiquée, est donc remplacée par une *cour carrée*, de même forme que l'ancienne. Mais l'architecte propose d'en couvrir les façades par une architecture entourant la cour entière, et consistant uniquement en galeries. Ce sont, par conséquent, les galeries de la cour circulaire qui reviennent, mais transformées en galeries droites, à la suite de la critique. Cette cour, de même que la précédente, devait être décorée de façon à glorifier Louis XIV et la France.

Les façades se composent d'un rez-de-chaussée rustiqué, à portiques, sur lequel s'élève l'étage principal, muni d'arcades ouvertes séparées par des colonnes corinthiennes doubles, entre lesquelles sont disposés des niches à sculptures et des bas-reliefs; un superbe attique, richement décoré, muni d'une balustrade ornée de statues, couronne le tout.

L'idée essentielle, une grande cour de palais entourée d'arcades ouvertes, est donc italienne. Tessin dit, dans ses notes (2), avoir employé comme modèle les portiques de la cour du palais Farnèse; il est évident qu'il utilisa aussi les motifs d'arcades de Caprarola. Ce dernier lui servit également pour le rez-de-chaussée; en ce qui concerne l'attique, il subit une autre influence italienne : « A

(1) Tessin à Cronström, 7-8-1714. *RA*.
(2) Esquisses annotées de Fullero.

la façade de St Pierre, il y a un tel attique », écrit-il lui-même; le somptueux attique de Maderne lui servit donc aussi de modèle.

Si les éléments de cette architecture sont incontestablement empruntés aux styles romains Renaissance et baroque, l'ensemble a cependant, avec sa richesse de décoration, subi fortement l'empreinte du style classique français. La vieille cour d'honneur du Louvre, elle-même, dont Tessin possédait des dessins (1), a probablement joué un certain rôle; les colonnes corinthiennes doubles, de même que les niches à sculptures de l'étage principal, y étaient, en effet, déjà utilisées. Mais c'est sans doute une autre œuvre architecturale française, plus moderne, qui influença surtout Tessin : nous voulons parler des nouvelles façades de Mansart au château de Versailles. Avec leur rez-de-chaussée rustiqué, leur étage principal somptueusement décoré, muni de colonnes, de pilastres, de fenêtres cintrées, et leur attique couronné de sculptures, elles rappellent fortement la façade de Tessin. Nous savons que ce dernier possédait des dessins, exécutés spécialement pour son compte, des façades en question que, du reste, il n'approuvait pas en tout. Il espérait très certainement avoir du succès à Paris en se ralliant au style classique français, lequel avait trouvé, dans le château de Versailles, sa plus remarquable expression.

Il s'agissait donc, pour Tessin, de faire de la cour une place destinée à honorer la Royauté : « Toute la Cour », écrit-il, « seroit entourée de grouppes qui représenteroient les Conquêtes faites pendant le règne du Roy d'aprésent, dont les Actions héroïques seroient encore représentées en divers Basreliefs; enfin cette cour magnifique contiendroit pour ainsy dire, tout ce qui s'est fait de plus grand dans la vie du Roy; du moins elle a fournie assez de sujets, pour bien remplir touttes les places destinées (2). »

Entre les 44 arcades furent donc placés autant de « grouppes de Provinces conquises et autant des Bas-reliefs en haut avec 100 statues au-desssus de la Ballustrade, et 44 autres bas-reliefs en haut, où il faut voir si l'on peut mettre des trophées (3) ». Sur les piédestaux des groupes devant représenter des enlèvements dans le style de Girardon, seraient inscrits les « noms des sujects spécifiés ». Finalement, les médaillons de rois du projet précédent devaient être remplacés par des bustes de rois placés dans les niches du rez-de-chaussée : « En bas il y aura

(1) JOSEPHSON, Quelques dessins de Claude Perrault. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1927.
(2) Tessin à Cronström, 7-8-1714. *RA*.
(3) Note sur une des feuilles de Fullero.

48 bustes ou les niches ne seront point percées. » Les statues, déjà citées, de la balustrade, seraient « des statues de vertus ». Cette cour devait donc devenir une galerie de sculptures unique en sa richesse, représentant, en bas, les rois français, au-dessus leurs actions, plus haut encore leurs trophées et enfin, au sommet, leurs vertus.

Il n'existe probablement pas, dans l'histoire de l'architecture moderne, de création comparable à cette sorte de salle splendide, à ciel ouvert, entièrement consacrée à une seule idée : la glorification de la Royauté française.

A l'encontre de cette magnificence extérieure, et comme en témoigne le dessin de section, l'intérieur des portiques et des arcades était d'aspect assez sévère : « Dans les arcades ou portiques tout sera simple et sans figures, affin que la richesse ne se brouille point avec le dehors. »

La seconde particularité importante du projet qui nous occupe était la création du *grand escalier*, dans la nouvelle aile ouest. Tessin estimait avoir atteint là un effet grandiose, supérieur encore à celui des quatre escaliers de la cour circulaire, et il en parle à Cronstrom en termes chaleureux : « Vous pouvez compter, Monsieur, que pour la Magnificence, je suis bien plus content de ma dernière idée pour le Louvre, et le grand Escalier en est tout à fait nouveau et particulier, et surpassera de beaucoup tout ce que l'on peut avoir vû en pareil genre (1). »

Une des premières esquisses (Pl. XIX) nous permet de voir comment naquit l'idée en question; l'escalier principal est placé dans une très grande construction nouvelle, du côté ouest, construction qui devait, toutefois, être modifiée plus tard. Dans une série de dessins, munis de notes, nous pouvons suivre le travail jusqu'à l'état définitif, représenté par la section horizontale.

L'idée même d'exécuter, pour le Louvre, un magnifique escalier principal, avait déjà figuré sur plusieurs projets antérieurs (2). Ainsi dans l'un des deux qu'exécuta Le Vau, en 1660 environ, il y a une composition d'escalier dans la partie nord de l'aile ouest (3). Mais c'est surtout Perrault qui proposa plusieurs fois d'élever au milieu du Louvre, devant l'aile ouest, une construction d'escalier spéciale. Des dessins qu'il fit à cette intention, et dont Blondel, entre autres, loue beaucoup la richesse et la magnificence, Tessin possédait deux exemplaires

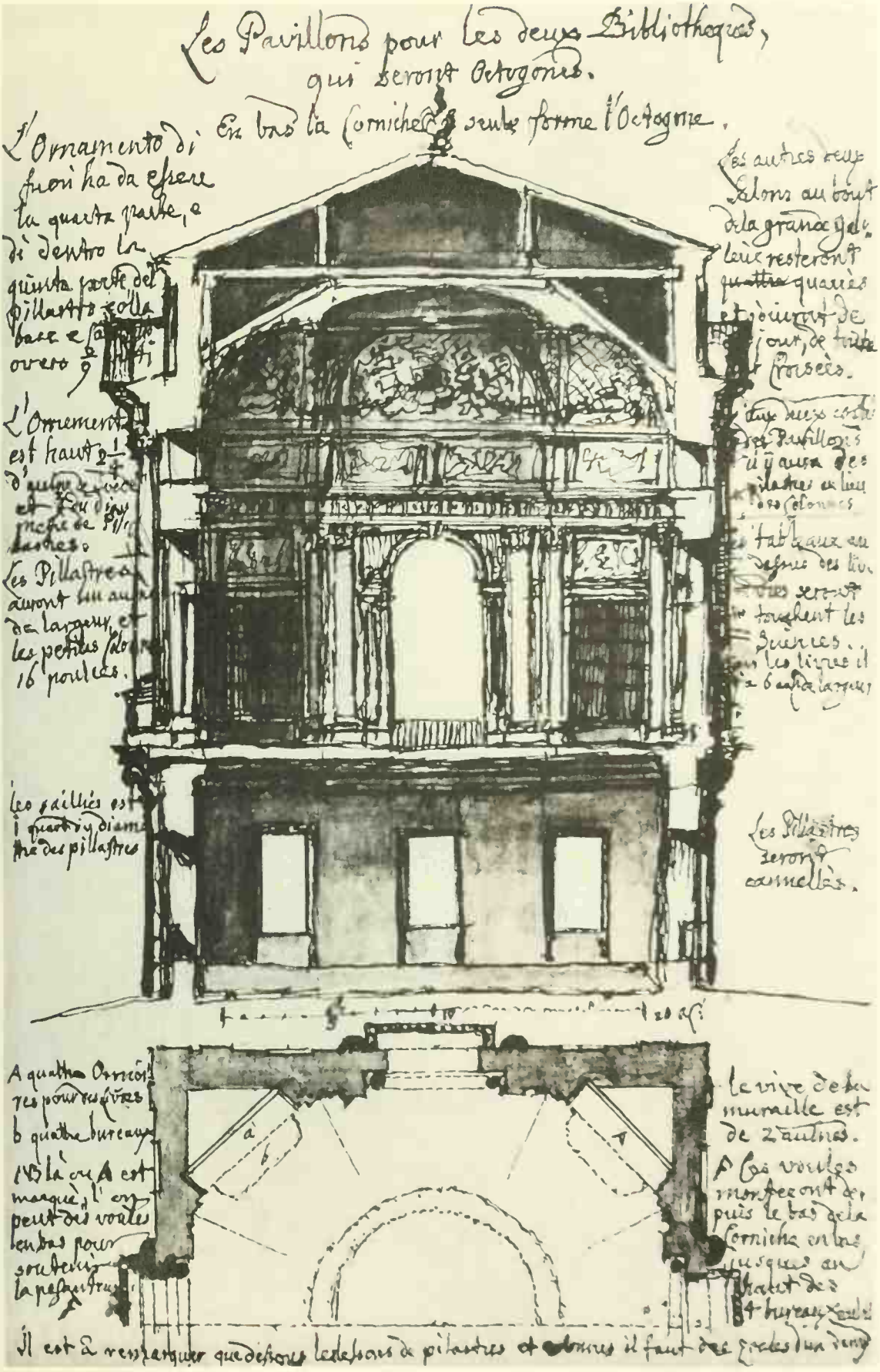
(1) Tessin à Cronström, 2-5-1706. *RA*.
(2) HAUTECŒUR, ouvr. cité, p. 186.
(3) HAUTECŒUR, ouvr. cité, pl. XXXVII.

qui lui furent d'une grande utilité (1); il avait, en outre, des gravures de l'escalier des Ambassadeurs, à Versailles, cette splendide création Le Vau-Le Brun, véritablement unique, et le plus grand chef-d'œuvre du genre produit par l'art français. C'est donc en s'inspirant de ces grandes créations françaises que Tessin composa la sienne qui devait, en grandeur et en somptuosité, égaler les précédentes.

Comme on le voit, l'escalier monte, en deux bras simples, du vestibule à colonnes au premier palier de repos, d'où il se divise en bras doubles pour gagner le premier étage, développant ainsi, en le reproduisant, le motif employé dans les escaliers français cités. La disposition architectonique de cet énorme intérieur, avec des arcades et des pilastres, rappelle assez un des dessins de Perrault, et le jour arrive à l'escalier par des lanternes comme à Versailles. Sous les arcades, Tessin propose de placer, soit « des perspectives », autrement dit des scènes peintes en perspective comme dans l'escalier des Ambassadeurs, soit des miroirs destinés à agrandir l'ensemble et à lui donner plus de profondeur. Du reste, l'escalier devait être décoré par des sculptures, et non, comme à Versailles, par des peintures. Des statues de fleuves, la Seine et la Garonne avec des cascades, devaient orner le fond du palier de repos; au-dessous s'élevaient, d'un côté, la France triomphante, et, de l'autre, la Navarre victorieuse. Dans les autres niches étaient des trophées et des sculptures et, sur les balustrades de l'escalier, 8 vestales assises, portant des flambeaux. Pour le château de Stockholm, Tessin fit exécuter par Foucquet des modèles de sculptures semblables dont nous publions ici une reproduction (Pl. XXIII).

En ce qui concerne le restant de l'*aile ouest*, Tessin réadopte l'ancienne idée des deux cours rectangulaires pour les petites façades desquelles il a exécuté une esquisse (Pl. XIX); ces petites façades, véritablement exquises, semblent avoir été créées d'après le Palais Linotte, à Rome. Le grand dessin de section et l'esquisse s'y rapportant (Pl. XVIII, XIX) nous donnent un aperçu de la disposition des pièces. On remarque, en bas, un portique rappelant celui du palais Farnèse et, occupant le centre du premier étage, deux grandes salles des gardes richement décorées. C'est surtout la première de ces deux salles qui nous fournit un exemple typique des compositions de pièces d'apparat créées par Tessin. Avec ses colonnes corinthiennes, entre lesquelles sont pratiquées des niches à sculptures, ses fenêtres,

(1) Josephson, Quelques dessins de Claude Perrault. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1927.



TESSIN. Esquisse pour un pavillon-bibliothèque.

placées au-dessus de la corniche et séparées par des cariatides, elle rappelle, entre autres, la salle du Trône du château de Stockholm.

La façade à colonnes du côté des Tuileries est tout à fait semblable à celle du premier projet.

Le reste de l'ensemble, de ce même côté, le suit d'ailleurs également d'assez près; on y retrouve les deux cours latérales terminées par les pavillons quadrangulaires, entre et au delà desquelles s'étend l'immense jardin. Mais Tessin y ajouta pourtant une idée nouvelle : il plaça une église dans l'une de ces cours et, dans l'autre, un théâtre.

Dans ses grands projets destinés à réunir le Louvre aux Tuileries, Perrault avait proposé d'élever, sur le vaste espace qui les séparait, un grand nombre de bâtiments à usages divers. Ainsi, dans l'un des projets en question, il avait pensé construire une grande chapelle servant de paroisse et rappelant les dessins de Fr. Mansart pour le Val-de-Grâce; dans l'autre, un amphithéâtre, « où l'on aurait pu donner les spectacles qu'on aurait voulu, tels que comédie, opéra, combats de bêtes féroces », etc. (1). On ne peut cependant pas dire que Perrault ait réussi à fondre toutes ces idées de manière à former une composition architecturale vraiment homogène; si l'on voulait chercher le point faible de son art, c'est dans cet ensemble confus qu'on le trouverait. Ce sont ces idées, connues de Tessin, qui l'incitèrent à proposer, lui aussi, la construction d'une grande église et d'un théâtre. Il intitule son projet : « Le grand plan du Louvre — avec l'église et le théâtre (2). »

Mais, à l'encontre de Perrault, l'architecte suédois réussit à grouper, d'après des principes architectoniques sévères, tous ces monuments disparates et à en faire un grand ensemble homogène. Il résolut le problème d'une façon grandiose et sûre, et trouva le moyen d'introduire les nouveaux bâtiments dans le grand système architectonique du Louvre, tout en conservant au château son caractère dominant.

En ce qui concerne le projet d'*église* de Tessin, nous possédons de nombreux dessins et renseignements.

Le choix même de l'emplacement, à l'intérieur de la cour rectangulaire, est

(1) BLONDEL, *Arch. franç.*, IV, 9 et 14; HAUTECŒUR, ouvr. cité, p. 190.
(2) Tessin à Cronström, 7-8-1714. *RA*.

typique. Comme nous le savons, Tessin désirait, lorsqu'il s'agissait de chapelles de palais, en dissimuler, de l'extérieur, le caractère particulier afin de ne pas nuire à l'harmonie de l'ensemble. Ce résultat était facile à obtenir dans une cour fermée, des quatre côtés, par des constructions. L'architecte va même jusqu'à proposer, dans une des premières esquisses, une église sans vraie coupole, pour qu'elle ne soit pas visible au-dessus de la cour. C'est en parlant de cette composition qu'il écrit dans son mémoire : « La Chapelle ou le Dôme pour ne point paroitre en dehors doit estre peint comm'à S Ignace à Rome (1). » Une architecture peinte en perspective illusoire, semblable à celle qu'exécuta Andréa Posso à Saint-Ignace, devait donc décorer l'intérieur de la voûte basse, de façon à donner l'impression d'une haute coupole.

Dans ses dessins ultérieurs, il propose cependant une église centrale entourée de chapelles, avec une coupole de hauteur moyenne qui, ne devant pas s'élever trop au-dessus de l'architecture de la cour, n'aurait ainsi pas attiré l'attention. Son église est créée d'après des modèles de style romain-baroque, du type Il Gesù, et surtout d'après Saint-Ignace que Tessin admirait, et qu'il indique lui-même avoir employé comme modèle direct. Mais la nef principale est moins accentuée dans l'église de Tessin que dans les modèles italiens. Il semble que l'architecte se soit ici inspiré des deux églises de Paris qu'il avait étudiées de près, le collège des Quatre Nations de Le Vau et le dôme des Invalides de Mansart (2). En résumé, il est impossible de découvrir aucune originalité dans le plan et l'élévation de ce projet.

L'artiste nous renseigne aussi, relativement à la décoration de l'intérieur (3). Au-dessus de l'autel, la descente de la Croix devait être représentée en ronde bosse et, des deux côtés, auraient été des bas-reliefs en marbre de la Nativité et de la Résurrection. Dans les niches, le long des murs de l'église, devaient être les douze apôtres, et tout le reste aurait été également richement décoré de bas-reliefs et de peintures.

Unique en son genre et assez singulière est la construction d'escalier que Tessin place à l'ouest de l'église pour relier cette dernière aux galeries de la cour. L'architecte pense faire bâtir un magnifique escalier de palais de même forme que

(1) Appendice VI.

(2) Citées, entre autres, dans la description de la grande église de Stockholm projetée par Tessin. JOSEFHSON, *Tessins slottsomgifning*, Stockholm, 1925, p. 27 et suiv.

(3) Esquisses annotées de Fullerö.

celui du château de Stockholm, et créer ainsi un vestibule splendide à son église. Ce projet mérite une attention spéciale, car il est caractéristique de l'art de son auteur, lequel employait constamment ce somptueux escalier central dans le but de donner à ses édifices, qu'ils soient religieux ou profanes, encore plus de solennité.

Tessin, cependant, n'estimait pas cette église suffisante puisqu'il proposa en outre une énorme chapelle, destinée surtout à la famille royale, et située dans la partie des bâtiments limitant le côté ouest de la même cour. Nous voyons ici le plan rectangulaire d'une immense salle à colonnes avec un autel du petit côté sud (1). Cette composition, qui se rapproche beaucoup de l'église du château de Stockholm, est une combinaison de salle de château et d'église, caractéristique, elle aussi, de l'art de notre architecte.

Les autres pièces, attenantes à la chapelle, se composent de deux grands cabinets à colonnes doubles, situés dans les pavillons carrés du côté du jardin, et reliés par une très longue galerie, avec vue sur le jardin. Du côté opposé, vers la Seine, Tessin, inspiré par la colonnade du Louvre de Perrault, crée un péristyle ouvert d'où « l'on peut voir les feux d'artifice sur la Seine (2) ». Cette idée d'une galerie de promenade ouverte, avec vue sur l'eau et la rive gauche, était incontestablement assez heureuse.

En ce qui concerne le *théâtre* projeté, nous n'avons pas retrouvé les dessins s'y rapportant. Il devait cependant être placé, pour faire pendant à l'église, dans la cour latérale nord : « Il est à remarquer », écrit l'artiste, « que tout l'autre côté opposé... y ni a aucun autre changement que celuy du Théâtre, qui est à la place de la Chapelle (3). »

Il nous est facile de nous représenter l'intérieur du théâtre en question grâce aux dessins exécutés pour le château de Stockholm. Dans l'une des ailes est de ce dernier, Tessin a, en effet, placé une salle de théâtre qu'on peut s'imaginer à peu près de même grandeur et de même forme que celle qu'il destinait à la cour latérale nord du Louvre.

Quant aux grands pavillons qui entouraient la dite cour, Tessin semble avoir pensé les employer comme bibliothèques, desquelles il a d'ailleurs donné une esquisse de section. Il dit, sur cette esquisse, avoir fait ces deux pavillons

(1) Suivant son *Mémoire*, Appendice VI, cette salle n'est destinée qu'à être une galerie.
(2) Appendice VI .
(3)Appendice VI.

octogones, contrairement à ceux du côté sud. La distribution de l'intérieur est dans le style Le Brun et rappelle le salon octogone de Marly ; concernant les détails de l'installation, les pilastres, les corniches, les ornements, etc., Tessin nous fournit de nombreux renseignements, allant même jusqu'à spécifier que « les tableaux au-dessus des livres seront touchant les sciences ».

Le nouveau projet renferme finalement certaines idées nouvelles quant à l'arrangement du *jardin*. Tessin utilise habilement les différences de niveau et crée un imposant système de terrasses et d'escaliers entre le Louvre et les Tuileries. Il propose, par exemple, le long du Louvre, une large terrasse d'où l'on descend dans le jardin intérieur, lequel est agrémenté d'un immense bassin central entouré de parterres et de sculptures. Des escaliers conduisent de ce jardin à un autre, de niveau inférieur, richement décoré lui aussi, et s'étendant jusqu'aux Tuileries. Il est à remarquer surtout que les ornements ont été composés de façon à s'harmoniser avec l'architecture du château; les allées, « dont les espalliers sont de haute futaie », mènent ainsi directement aux escaliers de l'église et du théâtre, et les deux canaux coulent dans la direction des grands pavillons. Grâce à la manière ingénieuse dont il utilise le terrain, grâce aux perspectives centrales et latérales fortement accentuées et à l'élévation progressive du niveau, l'artiste obtient, en même temps qu'un splendide effet de vue, de la façade ouest du château, un ensemble harmonieux et achevé d'architecture et de jardins. On reconnaît bien là le crayon habile du fidèle élève de Le Nôtre.

A tout cela, il faut ajouter l'intention qu'eut Tessin de créer, devant la façade sud du château, vers la Seine, une imposante montée en demi-cercle, avec une route carrossable à l'extérieur, et des escaliers à l'intérieur. « Du côté de Seine », écrit-il à ce sujet, « l'on a marqué une Terrasse qui conduit à la Cour du Louvre. Ceux qui veulent aller à pied peuvent monter par les petits escaliers, tout cecy se trouveroit enrichij de Fontaines et Cascades (1). »

Cette idée constitue encore un trait caractéristique de l'architecte qui, ayant étudié, avec le plus grand intérêt, les rampes des villas et châteaux italiens, avait su, de main de maître, tirer profit de ses études pour la montée nord du château de Stockholm. L'état du terrain au sud du Louvre ne permettait pas la création d'une montée aussi imposante; celle que propose Tessin rappelle toutefois les

(1) Appendice VI.

a

b

a. - Bernard Foucquet. Hercule et le Lion. Maquette en cire pour le château de Stockholm.
b. - Bernard Foucquet. Vertu au Flambeau devant orner un escalier du château de Stockholm.

deux bras puissants qui conduisaient, à Rome, à la Porte Ripette, et elle aurait réuni la Seine à la place sud du Louvre d'une façon aussi artistique et décorative qu'étaient réunis, à Rome, le Tibre et la place devant S. Girolamo de Schiavone. Tessin n'était d'ailleurs pas certain qu'on pût exécuter à cet endroit la montée en question, et il en avait prévu la suppression (1).

Dans ce nouveau projet, Tessin s'était donc en partie conformé aux désirs exprimés en France, en même temps qu'il avait donné à son style une plus forte empreinte française. Il avait voulu faire du Louvre un palais Louis XIV moderne et un digne pendant parisien du nouveau château de Versailles. On peut, certes, estimer ce projet remarquable à bien des points de vue, mais il arriva trop tard à la capitale française pour y pouvoir remporter un succès véritable. Non seulement, en effet, il y arriva quand le Roi lui-même, déjà âgé, n'avait plus que peu de temps à vivre, mais encore à une époque où le style somptueux qui caractérisait l'art sous Louis XIV, et dont le projet lui-même était fortement empreint, était destiné à disparaître. A Versailles même, où ce vieux style lourd, à dorures pompeuses, avait atteint son apogée, il était déjà remplacé par un art nouveau, moins royal peut-être, mais plus gracieux, plus raffiné et plus humain. Il est incontestable qu'aux hommes de ces temps nouveaux, l'énorme ensemble de Tessin, avec ses cours magnifiques, ses immenses salles, galeries et escaliers, son abondance de décoration sculpturale, devait sembler le produit d'une époque déjà abandonnée. Il suscita pourtant, en France, un vif intérêt, ainsi que nous le verrons dans un chapitre suivant. En plus du nouveau projet pour le Louvre, Tessin envoya à Paris un autre projet, plus original encore, et qui, examiné en même temps par les connaisseurs français, subit le même sort. C'est de cette dernière proposition — un Temple d'Apollon pour Versailles — que nous parlerons tout d'abord.

(1) Tessin à Cronström, 7-8-1714. *RA*.

LE TEMPLE D'APOLLON A VERSAILLES

NAISSANCE DU PROJET

Quand Tessin, en 1687, visita le parc de Versailles sous la direction d'André Le Nôtre, il s'intéressa particulièrement à la pièce des Suisses et aux différents projets dont il était alors question et qui avaient pour but l'embellissement de cette partie du jardin. L'architecte suédois écrit à ce sujet : « En bas de la place de l'Orangerie il y a une petite pente, où l'on fait un verd de cuttin devant une pièce d'eau la quelle est la plus grande que j'aye veue de ma vie, où l'on a fait des allées de deux costés; à costé gauche est l'endroit que le grand fruictier occupe. Au bout de la grande pièce il y a une montaigne d'une pente bien forte, où se rencontre la plus belle situation du monde pour représenter quelque chose du grand, vers l'orangerie et le costé du chatteau. Monsr le Nôtre m'en a montré son dessein, qui estoit fort bien entendu, mais avec des cascades de près de cent aulnes de largeur, ainsy qu'on croit qu'il ne sera pas exécuté à cause qu'il faudroit une autre Seine pour suffir aux eaux qui seroient requises; ce que l'on croit est, que le Roy y faira quelque beau palais des Muses, Mr Chattillon m'en a montré des desseins fort amples qu'on grave, où il y a aussy des cascades de 30 thoises de largeur, enfin il n'y a point de résolution ferme ny arrestée sur ce chapitre là encore; il est vray qu'il y a des réservoirs en haut de la montagne, qui fournissent desja au jardin, mais lesquelles ne seroient jamais suffisantes pour des entreprises pareilles. »

Ainsi que la description permet de le comprendre, cette partie n'était pas

encore définitivement achevée, lors de sa visite, en 1687. Il est vrai qu'en 1682, le lac des Suisses, commencé en 1678, avait déjà à peu près son aspect actuel, mais en 1687 on fit, d'après Nolhac, subir « une petite augmentation » à cette énorme pièce d'eau (1). Tessin arriva donc à Versailles précisément l'année où le travail au lac des Suisses devait être repris. Ce qu'il y a de particulièrement intéressant dans les renseignements de Tessin, c'est qu'ils nous apprennent que, conjointement avec l'achèvement en question, on projetait de créer un fond monumental à cette puissante perspective. Ainsi, le projet de Le Nôtre relatif à des cascades de cent aunes de largeur qui, du haut de la montagne, devaient se précipiter dans l'eau, était resté jusqu'ici inconnu; il était, d'ailleurs, trop difficile à exécuter pour être jamais réalisé. A en croire les paroles de Tessin, le dit projet était déjà abandonné en haut lieu lors de sa visite et remplacé par un autre qu'on était, justement alors, en train de graver.

C'est ce projet d'un palais des Muses qui présente, pour nous, le plus grand intérêt. De la gravure qu'on en exécuta, en 1687, quelques exemplaires sont encore conservés; il existe, entre autres, deux gravures, l'une au Cabinet des Estampes et l'autre à l'École des Beaux-Arts, d'un projet concordant tout à fait avec la description de Tessin. Suivant la notice gravée qui l'accompagne : « Gravé d'après des desseins de Mr Sallé M^e^ des comptes », le projet fut exécuté par un amateur, et la gravure elle-même est signée de Pierre Aveline (2). Le même Sallé fit aussi, pour transformer certaines parties du jardin de Versailles, quelques autres projets dont les gravures sont conservées et généralement signées comme suit : « Mr Sallé M^e^ des Comptes Inuenit et Aueline Sculpsit (3). »

Le grand projet qui nous intéresse le plus comprend, d'un côté, une construction, sorte de pompeuse architecture de terrasse destinée à prolonger la nouvelle Orangerie et que Nolhac condamne, avec raison, au point de vue architectural (4). Mais il comprend, de plus, un grand achèvement architectonique de la pièce des Suisses. Au fond, au pied de la montagne, s'élève un palais couronné de trois coupoles, relié au canal par un petit jardin avec des « piramides d'Eaües » et six petites cascades. Ce palais est ainsi décrit : « Palais des sciences ou mont parnasse

(1) NOLHAC, Quelques ouvrages de Le Nôtre et de Mansart. *Carnet historique et littéraire*, juin 1901.

(2) Le projet, publié par J. FENNEBRESQUE dans la *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise*, 1902, parut auparavant dans *l'Écho de Versailles*, 15 janvier 1899.

(3) Les gravures se trouvent à la Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Ee 12.

(4) NOLHAC, l'Orangerie de Mansart à Versailles, dans *Revue de l'Histoire de Versailles*, 1902.

où l'on placera les deux grands globes qui se font à l'hostel d'Estrés dans les deux pauillons qui en font l'encoignure et dans le milieu un grand Salon. »

L'exécution artistique décèle l'amateur; il n'y a pas beaucoup d'unité dans cet extérieur couronné de trois coupoles de hauteurs à peu près semblables. Mais l'idée elle-même d'élever un temple des sciences, sorte d'annexe à l'énorme château de plaisance, sur l'une des parties les plus magnifiques du jardin de Versailles, est, par contre, extrêmement digne d'intérêt. Il est naturel que ce projet, présenté sous une forme imparfaite, ait eu peu de chances d'être accepté. Cependant, des paroles de Tessin, il ressort que, suivant l'avis général, Louis XIV avait l'intention de faire construire un palais des Muses sur l'emplacement en question. C'est parce qu'il connaissait ce désir du Roi et aussi la façon peu heureuse dont on avait, en France, essayé de le réaliser, que l'architecte suédois eut le courage de tenter, à son tour, un essai téméraire.

L'idée même de la construction du bâtiment vint donc à Tessin grâce à ce qu'il savait de l'énorme jardin et des projets français, alors en cours, pour son embellissement; et c'est parce qu'il connaissait également l'esprit de Versailles qu'il eut l'idée de le consacrer à Apollon. L'allégorie d'Apollon, employée dans l'ornementation de Versailles, renfermait, en effet, une apothéose voulue de Louis XIV. C'est ce raisonnement que poursuit Tessin en créant son temple d'Apollon, et qu'il exprime d'ailleurs clairement en motivant son projet : « Comme la Devise du Roi m'a fourni cette pensée j'ai cru que l'on ne pourroit rien faire de trop grand ni de trop magnifique, tant par rapport à son sens propre qui est le Dieu du jour qu'à son sens allégorique qui est le Roi. » Élever, à Versailles, un temple en l'honneur du dieu du soleil était donc une manière symbolique d'adresser le plus grand hommage imaginable au Roi-Soleil.

Ce fut le graveur Chatillon qui montra les dessins des cascades et du temple du lac des Suisses à Tessin qui resta, par la suite, en relation avec le dit graveur, afin d'obtenir de nouveaux renseignements sur le « Mont-Parnasse ». Il écrit, dans une lettre du 7 août 1695 (1) : « Avant-hier, j'ay à la fin reçeu le rouleau de la cascade de Mr Chastillon; — je voudrois bien scavoir — s'il n'y a point de face gravée du Mont Parnasse avec ses cascades en bas, et si le plan ne s'en trouve qu'en desseins. »

Ce ne fut cependant qu'au début de 1712 qu'il fut possible à Tessin de

(1) Tessin à Cronström, 7-8-1695. *RA*.

BERNARD FOUCQUET. Groupes d'Enlèvements, devant orner le château de Stockholm.
Maquettes en cire.

reprendre sa vieille idée, et de faire des dessins pour un mont Parnasse ou Temple des Muses à Versailles. Dans une lettre du 9 avril 1712 (1), il parle, pour la première fois, de ce travail : « Depuis trois mois j'ay formé un grand dessein d'un Salon de glaces au millieu d'un grand Pavillon d'Apollon, j'ose vous asseurer, Monsieur, que je doutte si l'imagination pourra aller au de là de sa nouveauté, richesse et magnificence. J'avoue que c'est un avance un peu téméreir, mais si le bon Dieu nous fait vivre, j'espère que vous serez convaincu de cette vérité. » Le projet détaillé que l'architecte lui-même, suivant son habitude, appréciait extrêmement, dut être achevé dans le courant du printemps 1712. Par contre, le grand mémorial qui accompagnait le projet ne fut pas complètement élaboré la même année. Tessin y travaillait encore et ne l'avait pas tout à fait terminé, en 1714, lorsqu'il fut envoyé en France.

Il nous est possible de prendre connaissance du projet et de son sort en rapprochant des documents dispersés dans diverses archives.

A une lettre du 7 août 1714, adressée à Daniel Cronstrom, Tessin joignit un « Mémoire touchant les Desseins à la main », dessins que son fils, Carl Gustaf, apporta à Paris la même année. Le projet en question comprenait les documents suivants :

1. La Face du grand Pavillon d'Apollon.
2. Le Profil du mesme Pavillon.
3. Le Plan du mesme Pavillon.
4. La sixième Partie du Salon de Glaces dans le mesme Pavillon, dessigné en grand.
5. Mémoire instructif touchant ces derniers Desseins.

Tous ces dessins emportés en France semblent, comme tant de dessins français de la même époque, avoir été perdus. Nous avons cherché dans toutes les archives susceptibles de les avoir conservés (2), mais n'avons pu en découvrir de trace.

Par contre, nous avons retrouvé en France le « Mémoire instructif » que, dans le « Mémoire touchant les desseins à la main », Tessin dit y avoir envoyé; c'est là, sans doute, la description de bâtiment la plus détaillée que l'architecte

(1) Tessin à Cronström, 9-4-1712. *RA*.

(2) Maison du Roi aux Archives Nationales. Grandes collections de dessins et particulièrement topographie de la France, au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Collections de la Bibliothèque de l'Institut de France, où sont conservés certains dessins de Versailles (Cahier nº 3, 1307). École des Beaux-Arts qui possède un matériel d'architecture d'intérêt historique. Archives et Bibliothèque de Versailles.

ait jamais écrite et aussi l'un des documents les plus intéressants que nous possédions pour connaître ses idées d'artiste et d'humaniste en général. Ce mémoire, qui se trouve à la Bibliothèque nationale (1), comprend 54 pages in-quarto dont la reliure, de cuir, est ornée de dorures représentant les armoiries de la France; il est anonyme et son auteur est resté inconnu. Celui-ci a pourtant, à la fin du traité, écrit, sur lui-même, ce qui suit : « Cette description est devenue un peu ample, mais comme l'auteur est trop éloigné pour donner les éclaircissements requis en cas de besoin, il a cru ne la pouvoir rendre trop intelligible pour prévenir la censure de ceux qui sans cela ne comprendroient pas si facilement l'Étude qu'un pareil ouvrage demande. » Ce passage ne nous permet pas de mettre en doute le fait que le projet fut exécuté par un artiste étranger (2), et que c'est justement à cela que nous devons la précision minutieuse de la description. De plus, il ressort immédiatement du texte que le manuscrit se rapporte aux dessins ci-dessus nommés; enfin, fait plus convaincant encore, c'est Tessin lui-même qui l'a écrit de son écriture la plus appliquée, et cela seul suffirait à le faire reconnaître comme étant l'œuvre de l'architecte suédois.

La perte des dessins égarés en France n'a heureusement pas beaucoup d'importance, étant donné que Tessin avait pris ses dispositions pour en garder des copies en Suède, et qu'on y a, en effet, retrouvé celles des quatre feuilles envoyées en France, ainsi qu'un certain nombre d'esquisses (3).

Certaines parties du projet ont donc, il est vrai, été perdues, mais celles qui ont été conservées en donnent cependant une image complète. Enfin, pour en expliquer plus clairement encore le sens et l'histoire, nous avons à notre disposition un matériel documentaire extrêmement riche, entre autres la correspondance conservée aux Archives du Royaume, et appartenant à la collection de Tessin.

(1) Manuscrit français 25157.

(2) FENNEBRESQUE, ouvr. cité, qui a remarqué l'existence du manuscrit et l'a résumé, le suppose susceptible d'avoir été composé par J.-H. Mansart.

(3) Des dessins de la collection de son père, Carl Gustaf Tessin, dans son catalogue qui se trouve au Musée National de Stockholm, mentionne ce qui suit : « Desseins de mon père pour le pavillon d'Apollon à Versailles. 1 plan, 1 élévation, 1 coupe, 1 coupe en grand du Salon. Ces quattre desseins sont achevés avec grand soin par Palmcrantz. 1 esquisse de la Mezzanille. » Ce sont ces feuilles, ainsi que quelques petites esquisses, qui sont toujours conservées dans la collection de Tessin au Musée National. Il existe, de plus, quelques esquisses très sommaires dans un volume ayant appartenu à l'architecte Carl Hårleman et intitulé : *Traité de l'architecture.* Bibliothèque Royale, Stockholm. S. 33.

SITUATION ET COMPOSITION

Ce fut donc surtout la situation qui stimula Tessin et l'incita à entreprendre ce travail; ce fut à la vue de la magnifique perspective s'étendant au delà de la pièce des Suisses que l'idée lui vint.

Tessin avait, pendant longtemps, continué à songer à cet emplacement « où se rencontre la plus belle situation du monde pour représenter quelque chose de grand » et qui se prête incontestablement à la construction d'un grand édifice destiné à achever artistiquement l'ensemble, et à lui donner un plus ample intérêt architectonique. On l'a, d'ailleurs, très tôt compris puisqu'on a transporté à l'endroit en question la fameuse statue équestre de Louis XIV par Le Bernin, transformée en Marcus Curtius par Girardon. Mais cette sculpture, de grandeur moyenne, ne peut aucunement servir de fond à un aussi vaste paysage, et elle apparaît comme un point quand, de la terrasse du château, on parcourt du regard tout le parc. En 1899, encore, on parla d'élever au même endroit un Palais des Beaux-Arts (1), ce qui prouve que l'emplacement choisi par Tessin continua à tenter les architectes.

Mais au cours de son travail, les exigences de Tessin augmentèrent sans doute; il se mit à la recherche d'un nouvel emplacement pouvant donner à son monument une importance plus grande encore, et son choix se porta sur le fond du grand canal où son œuvre aurait fait vis-à-vis au château.

Dès le début de sa description, il nomme les deux endroits et parle d'un bâtiment «à placer au bout du grand canal à Versailles, ou de la pièce des Suisses»; plus tard, il répète : « Ce vaste Bâtiment se pourroit placer selon mon avis, au bout du grand canal à Versailles, ou vis à vis de la grande orangerie, au de là de la grande pièce d'eau : autant que j'en conserve l'idée. » Lorsqu'il envoya les dessins à Paris, il fit également ressortir la possibilité d'employer l'un ou l'autre des deux emplacements (2) : « Ce pavillon fairoit bien au bout du grand Canal, ou si cet endroit là fut trop marécageux, il ne viendroit pas mal vis à vis de l'Orangerie, pour autant que je m'en puis resouvenir. » Ici aussi, il préférait donc le nouvel emplacement qui ne devait être abandonné que si le terrain était trop marécageux et, dans ce cas, remplacé par l'endroit indiqué tout d'abord.

(1) Projet de M. Georges Bertrand. FENNEBRESQUE, ouvr. cité, p. 100.
(2) Tessin à Cronström, 7-8-1714. *RA*.

C'est donc la petite colline, au bout du Grand-Canal, que Tessin désigna finalement pour y élever son bâtiment. Cet endroit avait aussi été choisi, une fois au moins auparavant, et on avait projeté d'y construire un belvédère, entouré d'une colonnade, richement orné de sculptures et muni d'escaliers conduisant au canal. Ce projet, né d'une idée de Le Brun et gravé par Pérelle, était en la possession de Tessin qui en parle en ces termes : « Un Belvedere projecté pour le bout du Canal de Versailles (1). » Il semblait donc évident à l'architecte suédois qu'on désirait, en France, terminer cette immense perspective par un fond magnifique

La question est cependant de savoir si une telle construction, destinée à servir de fond, était conforme aux intentions de Le Nôtre lorsqu'il créa cette perspective centrale. Pour la protéger, on avait, en effet, interdit d'élever des constructions, non seulement à l'intérieur, sur le terrain même du parc, mais aussi en dehors. Cette vue admirable, illimitée vers l'horizon, vers le lointain du paysage, a été considérée comme un des traits de génie de cette œuvre de Le Nôtre (2); on ne sait pourtant pas avec certitude si l'architecte lui-même estimait absolument indispensable de conserver, complètement ouverte jusqu'à l'horizon, cette perspective unique dont tout visiteur de Versailles a senti la puissance.

C'est donc à l'endroit cité, vers l'horizon, à une énorme distance du château royal et tourné vers lui, que Tessin souhaita de voir son Palais s'élever librement. Il est important de se souvenir de cette situation, à l'extrême bout de la perspective centrale de Versailles, pour comprendre les mesures données par Tessin à son bâtiment; pour que ce dernier, vu du château, ne soit pas dévoré par la distance de presque 3 kilomètres qui l'en séparait, il était nécessaire qu'il fût de très grande dimension.

Le bâtiment entier avec ses escaliers a une largeur de 47 toises, c'est-à-dire de 90 mètres environ ; sa hauteur, comptée du pied au point le plus élevé, est de 27 toises 5, c'est-à-dire d'environ 53 mètres; il aurait donc eu à peu près la largeur de la façade du château de Versailles du côté du jardin, déduction faite des ailes, et plus de deux fois sa hauteur. Ses dimensions mêmes prouvent que l'intention de l'architecte n'était pas d'élever un pavillon de jardin, semblable aux autres dépendances du château, mais un temple qui, en grandeur et en magnificence, eût presque été l'égal du château lui-même.

(1) Nic. Tessin, *Catalogue des livres, estampes et desseins, etc.* Stockholm, 1712, p. 20, 21.
(2) J. Guiffrey, *A. Le Nostre*, p. 38 et suiv.

TESSIN. Second projet pour le Louvre. Esquisse pour la Chapelle.

C'est une composition à système central, rigoureusement achevée, dominée par la grande salle du milieu, laquelle est couronnée d'une coupole. Par chacun des quatre grands portiques, on entre dans de larges salles qui occupent toute la hauteur du bâtiment et forment d'énormes vestibules. Seul, le vestibule de l'entrée principale communique, par une grande porte, avec la salle du milieu; les autres sont fermés au fond, seul trait de la composition marquant un axe principal. De chaque côté de ces vestibules, on entre dans une pièce relativement petite et dont la hauteur ne dépasse pas celle de l'étage principal; ces huit pièces, contenant chacune deux lits, devaient servir de chambres de repos. De ces dernières, on entre finalement dans les quatre grands cabinets de coin qui occupent toute la hauteur du bâtiment. Chacun de ces cabinets devait être consacré à l'une des branches de l'art ou des sciences; l'un à l'histoire et à la philosophie, un autre à l'architecture et à la sculpture, un troisième à la peinture et à l'optique, et enfin le dernier à la poésie et à la musique.

Au-dessus des chambres de repos, à l'étage intermédiaire, se trouvent de petites pièces où devaient être conservés des manuscrits et des curiosités. Quatre escaliers en colimaçon, construits dans l'épaisseur du mur qui entoure la grande salle circulaire, conduisent à ces quatre appartements supérieurs. Quant à la salle circulaire, noyau même de l'édifice dont elle représente l'idée essentielle, sa hauteur dépasse d'un étage le reste du corps de bâtiment, et elle reçoit ainsi sa lumière de la puissante coupole qui la couronne.

Des sources d'inspiration auxquelles puisa Tessin pour la composition de ce bâtiment, la plus importante est peut-être le Panthéon. La signification symbolique de cette construction romaine est déjà, en elle-même, apparentée à celle du temple d'Apollon : le Panthéon primitif avait été bâti par Agrippa à la gloire de la dynastie Julienne; à l'intérieur, devait s'élever une statue d'Auguste, lequel aurait donné son nom au bâtiment (1). De même, le temple d'Apollon de Tessin devait être un Panthéon consacré à Louis XIV.

Mais, plus importante encore que la parenté symbolique est l'influence qu'eut sur le temple d'Apollon, au point de vue architectonique, le Panthéon construit par Adrien. Ce bâtiment, « qui, des Temples Antiques, est encore celui qui est le moins tombé en ruines (2) », avait été l'objet des études très précises de

(1) Gsell Fels, Rom, 1912.
(2) Paroles de Tessin, Manuscrit. Nationalmuseum, Stockholm, A. 315.

Tessin qui en avait rapporté des esquisses et avait fait, de ses formes de détail (1), une description très minutieuse; le 19 juin 1695 (2), il demanda même un moulage en plâtre du « chapiteau de la Rotonde ».

Ces études eurent donc la plus grande influence sur la composition architectonique, et le temple d'Apollon, bien que de dimensions moindres, mais d'autre part plus richement conçu, cherche de façon évidente à continuer, sous une forme moderne, la tradition du Panthéon. Cela est surtout le cas en ce qui concerne la salle du milieu et la coupole, ce qui ressort d'ailleurs de la comparaison entre la reconstruction du Panthéon (3) par Adler et Dell, et la section du bâtiment de Versailles. Le plan du Panthéon est, en tous points, semblable au schéma de Tessin en ce qui concerne la salle du milieu et la coupole, avec la différence que les segments décoratifs du premier sont, chez Tessin, devenus de vraies fenêtres. L'ouverture pratiquée au sommet de la coupole du Panthéon pour donner au bâtiment sa lumière est imitée par Tessin pour l'éclairage artificiel; c'est d'une source lumineuse placée de façon analogue que devaient jaillir les flots de lumière destinés à éclairer la salle d'Apollon.

Nous savons d'ailleurs par Tessin lui-même que le Panthéon avait été son modèle à cet égard. Cronstrom ayant fait remarquer que la salle centrale ne recevait sa lumière que d'en haut, Tessin répliqua que cette manière de placer la source lumineuse était particulièrement appréciée en Italie, et qu'elle embellissait toutes les parties de l'intérieur. Il ajouta : « A la Rotonde à Rome l'on a remarqué que chacqu'un s'y trouv' embelly à force du jour d'en haut (4) »; en ce qui a trait à ce principe essentiel, il s'appuie donc sur l'effet de lumière qu'il avait, comme tous les visiteurs de Rome sans doute, remarqué et admiré au Panthéon.

L'influence du Panthéon est également prédominante pour ce qui est de l'ornementation de la salle de la coupole, ornementation que nous étudierons plus tard. Quelques mots de l'artiste nous renseignent sur la façon dont il se représentait la coupole du Panthéon, en son état primitif (5) : « Le luxe des Romains s'y est poussé à un tel degré, que l'on prétend que la voûte du Panthéon aij esté entièrement revesti d'argent, et que les grandes roses dans les incavatures doivent avoir estées d'or massif; ce que paroist assez vraijsemblable, quand on considère

(1) SIRÉN, *Nic. Tessin d. y. studieresor*, p. 48.
(2) Tessin à Cronström. *RA*.
(3) Figure de Springer. *Handb. d. Kunstg.*, 1 (1907), p. 446.
(4) Tessin à Cronström, 15-6-1714. *RA*.
(5) *Traicté, etc.* Manuscrit. Konst Akademien. Stockholm.

que les poutres y estoient de bronze. » Ces paroles prouvent que Tessin cherchait à pénétrer en détail la forme et l'ornementation primitive de la construction ro-

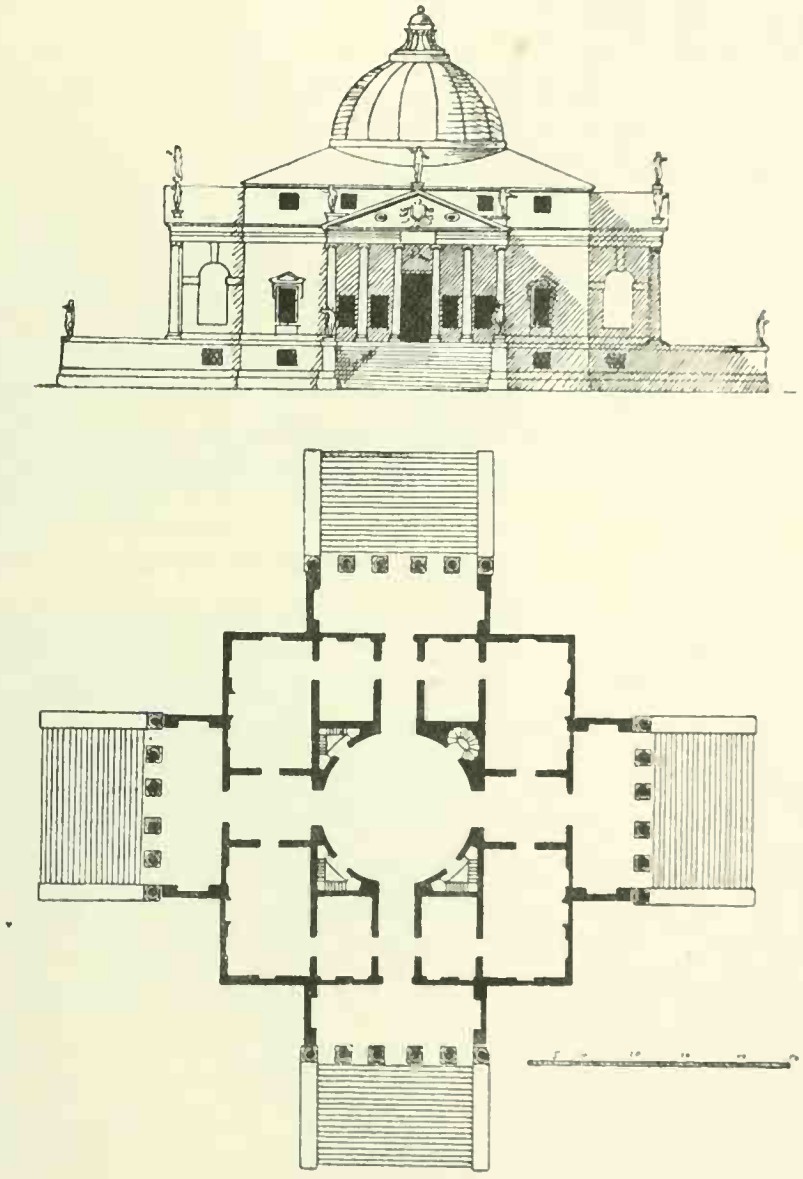


FIG. 5.
Palladio. Villa Rotonde à Vicence.

maine, et qu'il y voyait l'une des expressions les plus hautes et les plus magnifiques de l'art.

Cependant le Panthéon n'était, en somme, qu'un temple rond se composant

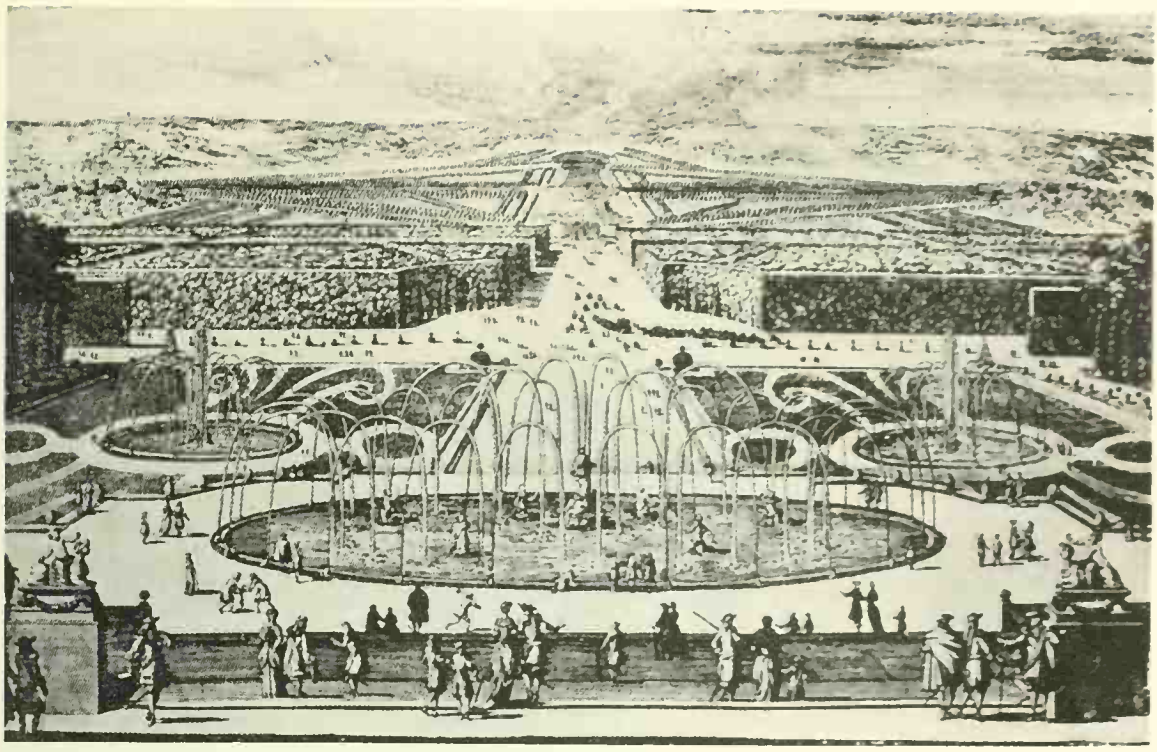
d'une salle unique et d'un seul vestibule. Le bâtiment que Tessin désirait élever à Versailles devait, en dehors de la salle circulaire, comprendre un grand nombre de pièces et être muni de quatre portiques. Tessin, en cela, adopte donc le système de construction centrale (1) employé dans le style Renaissance profane, tel qu'il avait été développé par Sangallo (2), Serlio (3) et Palladio (4). C'est, comme on le sait, ce dernier, qui, dans sa Villa Rotonde de Vicence, réalisa le système idéal en question de la façon la plus connue et aussi la plus imitée. Il est évident, sans qu'on ait besoin de l'expliquer davantage, que le schéma même de la composition de Tessin est très dépendant de la Villa de Palladio; la seule différence véritable est l'existence de la partie supérieure supportant la coupole.

Les développements artistiques, par contre, ont peu de points communs. Le caractère sévère et viril qui domine l'ensemble de Palladio est, chez Tessin, complètement abandonné pour la plus abondante somptuosité, laquelle a pour résultat d'établir, entre les formes de détail des deux compositions, des différences essentielles.

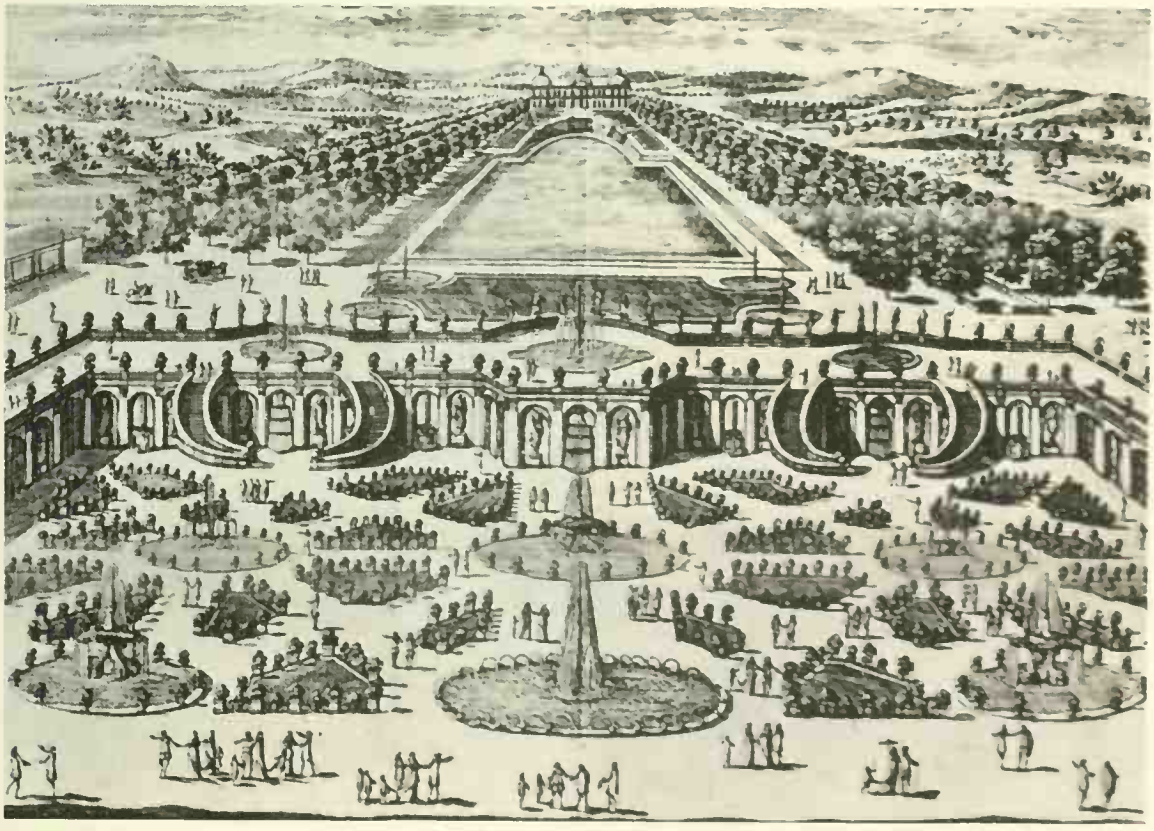
Une autre distinction est à faire entre les deux architectes. La Villa Rotonde de Palladio était bâtie pour être la résidence d'été d'une famille de marque et les constructions auxquelles elle servit de modèle, Marly par exemple, étaient destinées au même usage. Mais c'est cela qui constituait aussi sa faiblesse, faiblesse que Gœthe exprima ainsi : « Im Innern kann man es wohnbar, aber nicht wöhnlich finden (5). » Quelle que soit la perfection artistique de cette construction idéale, il faut reconnaître en effet qu'elle n'était pas très indiquée comme maison d'habitation. Le temple d'Apollon, au contraire, marque un progrès décisif sur les créations du même genre qui l'avaient précédé. L'architecture idéale est ici en concordance parfaite avec l'usage auquel est destiné le bâtiment et, comme musée, le motif central, dont la grande salle d'apparat forme le noyau, est infiniment expressif.

En France aussi, ce type central avait été réalisé avant que Tessin eût présenté son projet, et deux œuvres architecturales que l'architecte suédois connaissait bien présentent, à cet égard, un intérêt particulier. C'est d'abord le château de plaisance de Marly que Mansart construisit pour Louis XIV, de 1680 à

(1) F. Burger, *Die Villen des Andrea Palladio*, p. 53 et suiv.
(2) Reproduction de Burger, ouvr. cité Taf. 17, 2.
(3) Publié par Burger, ouvr. cité Taf. 18; 20, 1.
(4) Publié par Burger, ouvr. cité Taf. 20, 2.
(5) J. W. Gœthe, *Italienische Reise*. Édition Heinemann-Weber, p. 68.



b



a

a. - Projet pour un Palais des Muses
devant être élevé à l'extrémité de la pièce d'eau des Suisses à Versailles.
Projet dû à Sallé. Gravure d'Aveline.
b. Le Grand Canal de Versailles. Gravure de Perelle.

1686, et dont les deux étages s'élevaient autour d'un salon octogone occupant toute la hauteur de l'édifice. Cette composition est donc une transformation du motif en rotonde, mais le type italien à l'antique y a été remplacé par un style fastueux de pavillon français.

Tessin connaissait extrêmement bien ce château, tant parce qu'il l'avait étudié, au cours de ses voyages, que parce qu'il en avait demandé des dessins (1), et c'est sciemment et ouvertement qu'il l'avait employé comme modèle pour la composition d'un motif de construction centrale (2). Que Tessin, avec son projet pour Versailles, ait estimé continuer une tradition française, cela est donc assez évident.

Le second bâtiment français, pouvant être considéré comme ayant servi à Tessin de source d'inspiration, était à Versailles même, au bout du bras transversal gauche du grand canal; c'était la Ménagerie de Le Vau-Mansart. Ce pavillon octogone de deux étages, couvert par une grande coupole, laquelle, à son tour, était couronnée d'une lanterne, était également un château de plaisance, une sorte de Trianon, et l'on peut comprendre quelle importance lui attribuait Mansart quand on sait qu'il désirait y faire représenter, en peinture, tout le monde mythologique de l'Olympe (3).

Marly, de même que la Ménagerie, se composait ainsi de constructions centrales, de magnifiques pavillons de plaisance, élevés, dans les environs du château de Versailles, en l'honneur de Louis XIV. L'artiste suédois pouvait donc joindre sa propre création à celles que les deux plus éminents architectes de Louis XIV avaient déjà élevées sur le territoire des parcs royaux; elle constituerait le troisième monument de cette série. Mais, au point de vue prétentions, cette œuvre va beaucoup plus loin que les précédentes, relativement sobres et modérées, et la sévérité du schéma primitif y est remplacée par la richesse et le faste.

Tessin ayant, pour ces constructions de type central, un intérêt très grand, il n'y a rien de surprenant à ce que son projet du temple d'Apollon ait été précédé de projets analogues.

Parmi ceux-ci, celui qui se rapproche le plus du Temple d'Apollon est le projet qu'exécuta Tessin pour un pavillon à Djurgården. On pourrait le

(1) Un grand nombre de dessins de Marly, entre autres une reproduction unique du modèle exécuté pour le dit château, étaient en la possession de Tessin et sont encore conservés au Musée National de Stockholm. Comparer JOSEPHSON, Le plan primitif de Marly, dans *Revue de l'Histoire de Versailles*, 1928.

(2) JOSEPHSON, *Tessin i Danmark*, p. 106.

(3) PÉRATÉ, *Versailles*, p. 73.

considérer comme une étude primitive du projet de Versailles, tant il lui ressemble au point de vue construction et proportions. Sur un point cependant, le palais de Djurgården semble nettement se différencier de celui de Versailles; il devait être d'une simplicité toute romaine et tirer de ses proportions son effet principal; le projet de Versailles, au contraire, est très richement orné de pilastres, d'encadrements et de reliefs. Cette différence de style prouve, jusqu'à un certain point, l'intention qu'avait Tessin de franciser le caractère de la villa centrale; il voulait, pour le pavillon suédois, une forme plus sévère et plus simple; pour le pavillon français, une forme à nombreux ressauts, de grandes ouvertures laissant pénétrer largement la lumière, et une décoration à la fois riche et raffinée.

Lorsque l'architecte désire en quelques mots caractériser son bâtiment, il déclare avoir, « dans la composition de cet édifice, concilié l'architecture antique avec le goût moderne : lequel y entre par raport aux ornemens ». Le style employé dans les temples antiques a, en effet, été transformé de façon à devenir un style moderne.

Ce revêtement moderne de la charpente classique fut fait sciemment, et pour deux raisons principales. La première était que le bâtiment, devant être élevé en France, devait avoir une ornementation conforme à celle généralement employée dans ce pays ; la seconde, que la destination même du temple d'Apollon en éloignait toute idée de lourdeur, de sévérité ou de gravité sombre : « à un bâtiment de cette nature, il n'y doit rien avoir de pesant ».

Le bâtiment était de marbre blanc, et les ornements de bronze doré, seules matières trouvées par l'architecte dignes d'un bâtiment de cet ordre. Tous les effets de couleur étaient donc produits par ce mélange de blanc et d'or.

Dans l'ensemble, les détails de l'architecture extérieure se distinguent par la finesse et la richesse de leurs formes. On peut voir comment naquit cette conception architecturale; en ce qui concerne les portiques et l'extérieur de la coupole, c'est l'influence du Collège des Quatre-Nations de Le Vau qui domine et, pour les parties latérales du temple, c'est celle des pavillons du Louvre de Perrault.

Il est évident que Tessin, pour son architecture de façade, s'inspira ici des constructions françaises modernes de même que, pour ses œuvres suédoises, il employa des modèles italiens. Mais la maîtrise dont il fit preuve, dans ce dernier cas, pour utiliser les formes qu'il empruntait, semble ici lui manquer. La noble sévérité et l'harmonie des proportions que possèdent, en dépit de leur richesse

décorative, les bâtiments français, font incontestablement défaut à l'ensemble architectural de Tessin, ensemble qui, tout en étant plein d'érudition et de fantaisie imaginative, n'est pas absolument cohérent.

LES INTÉRIEURS

Tessin pensait exécuter les quatre grands *vestibules* dans un style semblable. Sinon, il proposait d'utiliser les trois vestibules ne devant pas servir d'entrée, l'un, comme salle de billard, et les deux autres comme salles de bains.

La forme des vestibules avait été conçue dans un but naturaliste. Tessin essaya de transformer l'intérieur voûté et de lui faire représenter un paysage, en le privant de toute distribution architectonique et en le couvrant entièrement de fresques. Appuyées contre un grillage doré peint sur le mur, devaient être placées des figures de grandeur naturelle représentant des nations étrangères; le tout était exécuté en perspective, afin de donner de la profondeur au paysage qui décorait la voûte et les murs.

Il est facile de voir d'où vint à Tessin l'idée d'avoir recours à cet art destiné à faire illusion : c'est de la tendance qu'on avait, dans le style baroque, à couvrir, en quelque sorte, les intérieurs, au moyen de peintures exécutées au plafond et dans les voûtes (1). Mais les intérieurs, créés dans ce style, et dont il existe d'innombrables exemples, ont toujours, d'après ce que nous savons, un cadre architectonique. La façon dont Tessin transforme la pièce entière en une seule illusion de paysage ininterrompu, constitue donc un développement original de cette tendance.

Pour chacune des quatre *salles de musée*, l'installation générale devait être la même, ainsi que le montrent le plan et la description.

Il est clair qu'elles devaient, au point de vue disposition, rappeler de grands salons de château dans le style Le Brun; l'ordre des murs devait être plein de grandeur et de richesse; le plafond, orné de peintures et de sculptures magnifiques et, au milieu de la salle, devait se trouver une haute et splendide vitrine contenant les objets les plus précieux. Les collections d'art de ce temps étaient, en général, réunies dans les salles d'apparat des châteaux et des palais, et il n'exis-

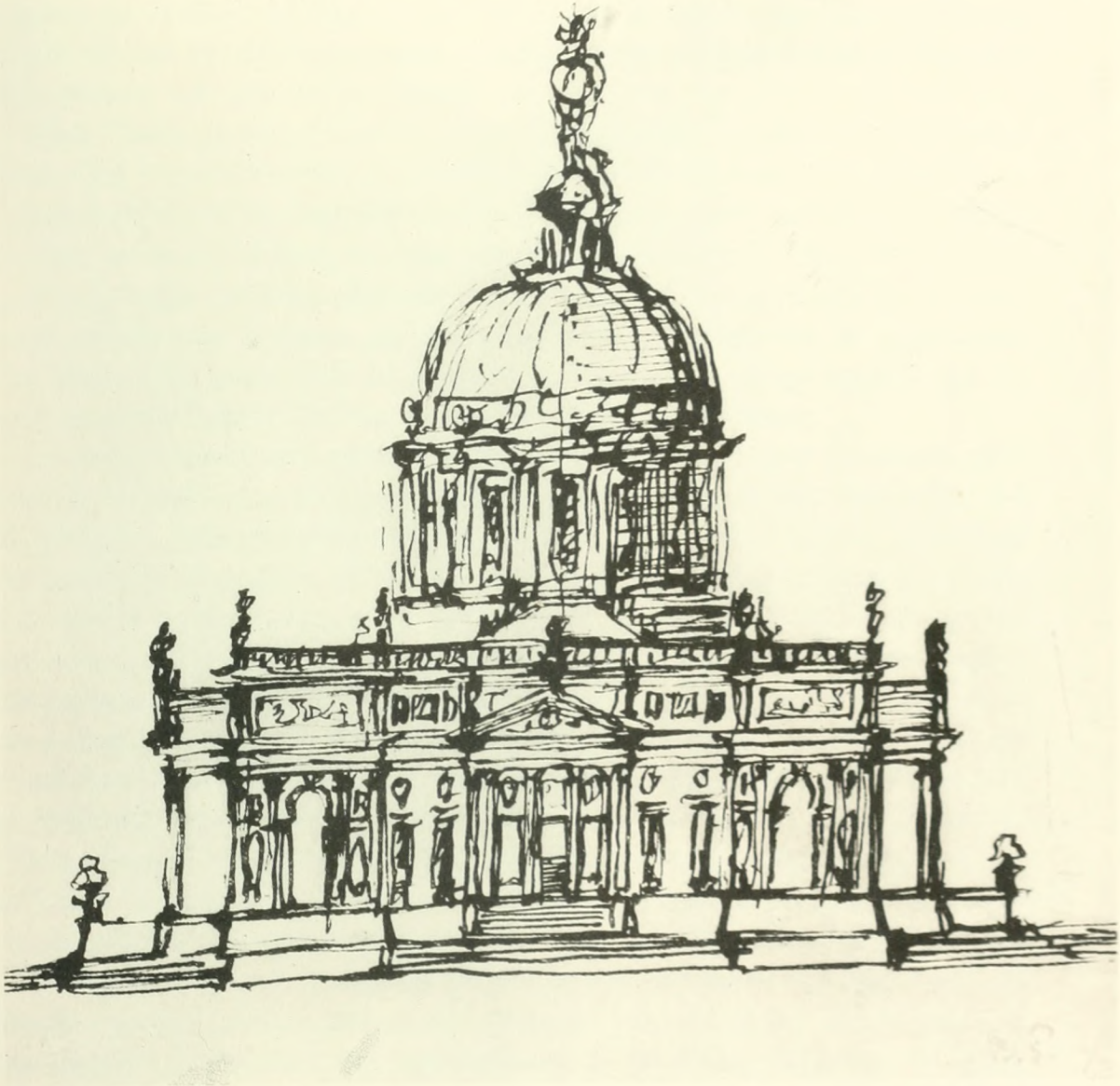
(1) Comparer, entre autres, H. Rose, *Spätbarock*, 1922, p. 211.

tait pas d'architecture intérieure spéciale pour les pièces réservées à cet usage. Tessin ne présenta pas d'idées nouvelles à cet égard et se contenta de suivre les coutumes du temps. Il est pourtant certain qu'en ce qui concerne les salles en question, il avait eu pour modèle l'intérieur de la galerie d'art de Girardon au Louvre pour laquelle il avait une admiration particulière, et dont il possédait la collection de gravures qu'on en avait édité (1). Tessin dit d'ailleurs, dans son mémoire, en parlant des salles de musée, qu'elles devraient être installées « à peu près dans le goût que le Sieur Girardon premier sculpteur du Roi a fait graver sa galerie si rare en pièces choisies ».

De la description, faite par Tessin lui-même, il ressort que dans la salle centrale ou *salle d'Apollon*, il essaya de donner la plus riche expression artistique qu'il était capable d'imaginer, en unissant la construction antique à l'art décoratif moderne, lequel devait, en splendeur et en magnificence, dépasser tout ce que connaissait l'architecte. Ici, comme pour l'extérieur, il voulait faire vibrer la corde qu'il savait être, en France, la plus sensible, en créant un intérieur original, c'est vrai, mais cependant conforme au goût français. Il résuma lui-même en un mot ce qui, dans sa création, lui semblait particulièrement devoir convenir au goût parisien moderne : la diversité, c'est-à-dire l'ingénieuse variation et la multiplicité des matériaux, des couleurs, des ornements, etc. — « Comme il n'y a point de pays au monde où l'on ayme tant la diversité qu'à Paris, je suis sûr que si un Sallon de cette nature se pourroit voir en œuvre l'effet surpasseroit l'imagination de beaucoup (2). »

Comme on l'a vu, la salle était de forme circulaire, forme que Tessin s'imaginait à tort avoir été celle de tous les temples d'Apollon antiques, et devait n'avoir qu'une seule entrée afin de ne pas rompre l'unité de la circonférence. Ici, comme dans les autres compositions d'intérieur, la forme même de la salle devait être intimement liée à l'utilisation des murs; l'architecte employa, dans la mesure du possible, les ressources fournies par la forme circulaire en couvrant de glaces les énormes panneaux que séparaient des parties architecturales extrêmement travaillées. Cette rotonde fermée, tout entourée de glaces se reflétant les unes les autres, devait créer des perspectives illimitées et être, selon Tessin, d'une « beauté

(1) Nic. Tessin, *Catalogue, etc.* Stockholm, 1712.
(2) Tessin à Cronström, 15-12-1714. *RA.*



TESSIN. Esquisse pour le Temple d'Apollon à Versailles.

si brillante, que la Magnificence de l'Antiquité la plus superbe n'y a jamais pu atteindre ». Les glaces des murs devaient aussi refléter et multiplier les scènes qui se déroulaient au milieu de la salle. Pour obtenir cet effet, l'architecte construit, au milieu de la salle, une tribune circulaire réservée aux danses. Les spectateurs auraient été assis sur des bancs placés contre les murs, de façon à ce que les danses, seules, fussent reflétées par les glaces.

Mais Tessin pensait en même temps faire de cette tribune une magnifique fontaine qui, à la fois nouvelle et originale, devait s'ajouter aux autres créations de ce genre dont Versailles était déjà si riche. Les gradins placés autour de la tribune circulaire, entre les escaliers, auraient été des canaux, remplis d'eau, réunis entre eux par de larges cascades constamment en action. Lorsque la tribune n'aurait pas été utilisée pour la danse, on lui aurait ôté son parquet pour la transformer en un bassin d'où aurait jailli un puissant jet d'eau, de la même hauteur que les glaces, et, ainsi, l'image de l'eau vive aurait été reflétée à l'infini.

La coupole avait, elle aussi, une mission décisive à remplir en ce qui concernait la disposition et la signification de toute la salle qu'elle couronnait. La salle d'Apollon était consacrée au soleil, lequel, conformément à cette destination et au moyen de la coupole, devait être représenté à son point culminant et constituer ainsi le symbole ornemental dominant, de même que la source de lumière essentielle. Le dispositif devant représenter le soleil était probablement imaginé d'une façon très ingénieuse; à en croire les paroles de l'architecte, il s'agissait là d'une invention tout à fait nouvelle comprenant une lampe en cristal enfermée dans un vase rond, plus grand, en cristal également, lequel, plein d'esprit-de-vin, était placé tout près et juste au-dessus d'une plaque de verre de forme circulaire. L'effet de lumière obtenu grâce à cet arrangement devait, selon Tessin, être extraordinaire et donner à l'architecture intérieure, principalement constituée de verre, de marbre et d'ornements dorés, une force de rayonnement incomparable.

A l'opposé des autres salles, la salle d'Apollon ne devait pas être ornée de peintures; seules, l'architecture et des sculptures d'une richesse de couleurs extrême devaient la décorer; des combinaisons de matériaux différents — jaspe, agate, verre, bronze doré, cristal et marbre de différentes couleurs — auraient produit un effet unique qu'auraient encore avivé les lumières, les miroirs et les jeux d'eau.

La disposition de la salle est conforme à celle employée généralement par Tessin pour ses salles d'apparat; ce sont des colonnes doubles ou des demi-

colonnes supportant un riche entablement avec une galerie pouvant contenir 150 personnes, au-dessus de laquelle des sculptures alternent avec de grandes fenêtres (1).

Le rapport entre les proportions des colonnes et de l'entablement avait été l'objet d'un examen minutieux; il était, suivant Tessin, une moyenne entre les mesures antiques et modernes; d'après les premières, la hauteur de l'entablement devait être le quart de la hauteur des colonnes; d'après les secondes, le cinquième. Le rapport entre la colonne et l'entablement était la plus importante de toutes les questions compliquées, concernant les proportions, traitées, en France, par la littérature compétente du XVIIe siècle (2); cette littérature ayant Vitruve comme base, comprenait, en premier lieu, des ouvrages de Fréart de Chambray, de François Blondel et de Claude Perrault. En proposant le rapport ci-dessus indiqué, Tessin estimait certainement contribuer, pour sa part, à cette importante discussion française, et cela n'est pas sans augmenter l'intérêt qu'on peut avoir pour la manière dont il avait résolu la question. L'espace entre les colonnes est également le résultat d'une étude approfondie des proportions; il est égal à une fois et demie le diamètre de la colonne, mesure observée par Tessin dans un grand nombre de bâtiments antiques.

L'ornementation de la salle, exécutée à la Bérain, ne constitue aucune innovation, mais, comme le reste de l'intérieur, est d'une extrême magnificence et réunit, d'une façon très vivante, les éléments décoratifs bien connus des styles baroques et antiques.

Grâce au dessin très précis de l'intérieur, on peut également se faire une idée du style que Tessin désirait employer pour les *sculptures* de la salle d'Apollon, sculptures qui, en premier lieu, représentent les douze mois et les vingt-quatre heures.

L'attention est d'abord attirée par le puissant vieillard figurant Janvier, et visible à gauche, sur la section. Il ne s'agit pas là d'une création originale de Tessin, mais d'une copie de la grande sculpture en marbre de Girardon qui se trouve au parc de Versailles et représente l'Hiver (3). Nous avons là une indication intéressante, prouvant le désir qu'avait l'architecte de placer dans cette salle d'hon-

(1) Comparer, concernant ce type de composition : JOSEPHSON, *Tessin i Danmark*, p. 65.

(2) Comparer LEMONNIER, ouvr. cité, p. 191, note; CASSIRER, *Die asthetischen Hauptbegriffe d. franz. Architektur-Theoretiker ;* C. BERLING, *Entw. d. Saulenordnungen Vitruvs*, etc.

(3) Le dessin de Tessin était certainement fait d'après celui que Le Brun exécuta de cette sculpture et qui fut gravé par J. Edelinck, en 1680 (Bibl. Nat., Cab. des Estampes. Top. de la France, Va 365).

neur des copies de certaines sculptures importantes de Versailles; parmi ces dernières, il avait tout naturellement porté son choix sur l'un des chefs-d'œuvre d'un artiste qu'il admirait particulièrement.

On peut voir, sur la même section, à droite, la statue de Février et, en haut, quatre des sculptures représentant les Heures, richement drapées et munies de leurs attributs; elles sont exécutées de la même façon que les anges d'église du style baroque romain. Dans des descriptions détaillées, Tessin a expliqué comment il pensait varier les autres figures, explications sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir dans le chapitre traitant des allégories. Mais une chose mérite, ici déjà, d'attirer notre attention : c'est la façon dont l'architecte utilise les matériaux. Des indications relatives à l'exécution des sculptures, il ressort que l'artiste, par l'emploi de matériaux richement composés, cherchait à obtenir un effet naturaliste. Parlant des statues de mois, il dit, par exemple : « Les nuditez aussi bien que les draperies imiteroient les couleurs naturelles par différentes sortes de marbre, albatre, bronze doré et seroient outre celà enrichis de bijoux et de pierreries dont on a des exemples parmi les Antiques. »

Mais le but poursuivi par Tessin dans l'emploi des couleurs n'était pas uniquement naturaliste et décoratif; il était aussi allégorique. C'est ainsi que les habits de couleurs différentes des figures allégoriques représentant les mois et les heures devaient aussi les caractériser. Pour comprendre les exigences de Tessin relativement à la couleur des matériaux, il peut être utile de connaître, entre autres, les couleurs proposées pour les vêtements des figures représentant les heures de la nuit, de huit heures du soir à six heures du matin; ces couleurs étaient : « gris, gris brun, couleur tannée, minime clair, noir, couleur changeante de noir et bleu, bleu obscur, violet, un peu plus clair que la couleur précédente, bleu turquin, bleu et blanc ».

LES ALLÉGORIES

Le projet de Tessin avait donc un sens fortement allégorique, et l'on peut dire qu'il constitue, à cet égard, le développement tardif d'un courant artistique datant de la Renaissance, et dont l'influence était allée en augmentant au cours du XVIIe siècle.

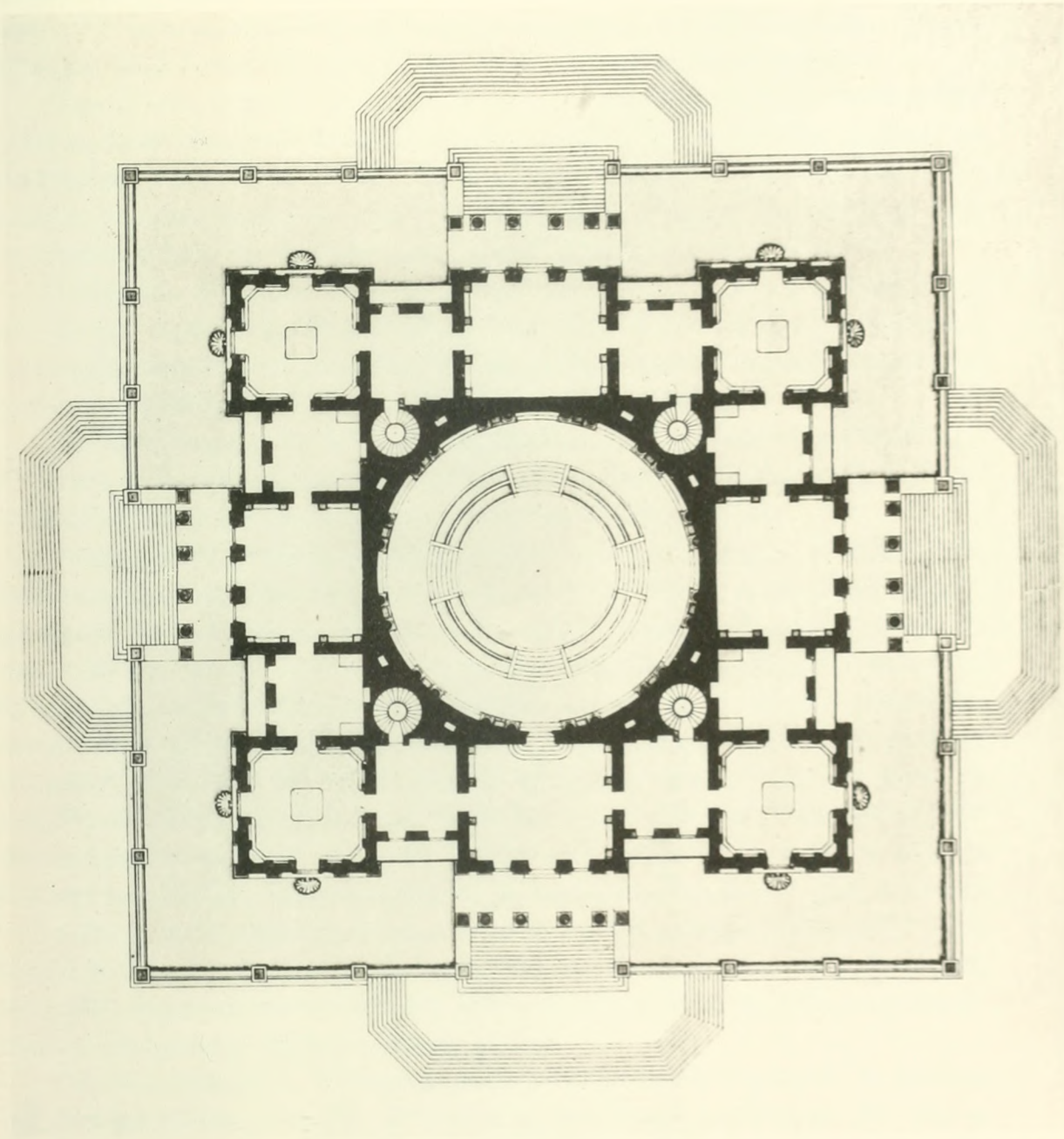
Les exigences qu'on avait sur les artistes, au point de vue humanisme en gé-

néral, allaient croissant depuis la Renaissance, et la littérature, considérée comme nécessaire, se développait de plus en plus (1). Pour aider les artistes, on écrivit un grand nombre de livres leur permettant d'acquérir facilement les connaissances requises; parmi ces ouvrages, l'un des plus importants était le *Trattato del'Arte* de Lomazzo (1585), dont tout un volume était consacré à une sorte d'inventaire schématique à l'usage des peintres d'histoire, et contenait des indications relatives à tous les accessoires, symboles, signes et attributs allégoriques nécessaires à une exécution correcte.

Au cours du XVIIe siècle, lorsque les conceptions mythologiques-allégoriques devinrent dominantes et que les hommes vécurent véritablement dans un monde intellectuel et mythologique (2), on édita des dictionnaires d'iconologie permettant de mieux comprendre et de pénétrer plus à fond les symboles relatifs aux arts plastiques et à la poésie. L'ouvrage le plus employé était l'*Iconologie* de César Ripa, dont la première édition parut en 1603, et dont de nouvelles adaptations furent extrêmement répandues dans toute l'Europe. Parmi ces dernières, celle de I. Baudoin, intitulée *Iconologie ou Explication nouvelle de plusieurs images, etc.* (Paris, 1644), contient les renseignements les plus détaillés sur l'aspect des qualités et des tempéraments, des vertus ou des vices, de même que sur l'art de représenter les sciences, les saisons, les mois, etc. Mais à côté de ce livre, modèle du genre, il existait un grand nombre de variantes très utiles à ceux que ces questions intéressaient. Au nombre des ouvrages les plus connus en France étaient: *De l'art des devises*, édité en 1666 par P. Le Moyne, où les symboles des fleurs sont, entre autres, traités en détail et où l'auteur consacre un long chapitre aux devises et symboles royaux, au symbole du soleil en particulier; *la Science et l'art des devises, etc.*, éditée en 1686 par F. Menestrier et dont les symboles étaient spécialement adaptés à la France et à la Royauté française; le *Recueil d'emblèmes, devis, médailles, etc.*, édité en 1696 par D. Verien, lexique dans lequel étaient représentés, en taille-douce, un grand nombre d'objets de toutes sortes avec leur signification symbolique; *le Grand Cabinet romain*, édité à Amsterdam, en 1706, par Michel-Ange de la Chausse, où l'auteur explique et commente particulièrement les attributs et symboles employés dans l'antiquité romaine.

Il est probable que Tessin, qui s'intéressait beaucoup à ce genre de commen-

(1) Comparer DRESDNER, *Kunstkritik*, I, p. 86, 303.
(2) Comparer LEMONNIER, ouvr. cité, p. 226 et suiv.



TESSIN. Plan du Temple d'Apollon.

taires, avait lu la plupart de ces livres. Mais il étudia surtout l'édition Ripa de Baudoin qu'il nomme dans son mémoire sur le temple d'Apollon et dans lequel, ainsi que nous le verrons, il puisa beaucoup pour son projet français.

Tessin tira profit des doctrines en question d'une manière très approfondie pour les détails décoratifs de son bâtiment, et il n'y a là, évidemment, rien de surprenant ni d'extraordinaire; mais ce qui constitue incontestablement un trait original et vraiment supérieur dans l'art allégorique du temps, c'est qu'il fit aussi du bâtiment entier un symbole unique apparent dans les moindres détails.

L'allégorie d'Apollon et du soleil n'est pas qu'une étiquette littéraire, c'est sur elle que reposent la composition, la disposition et la décoration du bâtiment. Le temple d'Apollon est imaginé comme un système solaire, dont le Soleil-Apollon, entouré de plusieurs cercles de satellites, occupe le centre.

La ligne centrale du bâtiment est dominée par le soleil et par Apollon; à l'intérieur et au milieu de la coupole est le cercle lumineux; à l'extérieur et au-dessus, le globe céleste porté par Atlas et couronné par Phébus-Apollon.

Autour de ce symbole principal et dans le cercle intérieur se trouvent les symboles dépendant du dieu de la lumière : à l'extérieur, autour de la coupole, les signes du zodiaque ; à l'intérieur, la salle d'Apollon elle-même, divisée en douze parties suivant le nombre des mois, et contenant les allégories suivantes: en haut dans les cartouches, placés au-dessus des fenêtres, des devises allégoriques ayant trait au soleil; entre les cartouches, douze tableaux représentant les aventures d'Apollon et flanqués de sphinx, lesquels figurent ici des symboles du soleil; en bas, des sculptures représentant les vingt-quatre heures du jour; entre les colonnes, des tableaux ovales avec les signes du zodiaque, et les sculptures des mois de l'année; tout en bas, sur les piédestaux, les attributs d'Apollon et ceux des mois.

Dans le cercle extérieur se trouvent les arts et les sciences dépendant d'Apollon ; dans les tympans, au-dessus des entrées, les Muses et Minerve; à l'intérieur, les grands appartements réservés aux Arts et aux Sciences et dont les peintures du plafond interprètent allégoriquement le sens.

Ce sont, finalement, les bonnes puissances favorisant les arts et les sciences qui forment le dernier cercle : à l'extérieur, au-dessus de l'attique, des statues représentant les vingt vertus principales ; au-dessus des tympans, les statues des hommes les plus éminents des siècles passés; dans les niches des façades, les statues des seize souveraines célèbres, non seulement par leurs vertus, mais encore par la protection qu'elles accordèrent aux arts et aux sciences; à l'intérieur, des

reliefs représentant les événements historiques les plus importants concernant les arts et les sciences.

Le bâtiment entier est ainsi une allégorie dont les éléments différents ont chacun une place fixée et sciemment choisie. Un passage de la description prouve quelle importance attachait Tessin à la clarté de la disposition; il y dit entre autres qu'on doit comprendre la disposition intérieure des différents appartements grâce aux inscriptions, reliefs et médaillons apposés à l'extérieur.

Toute l'ornementation est, en outre, remplie de symboles du soleil et d'Apollon et là même où il ne s'agit que d'ornements ordinaires en d'autres cas, l'architecte les explique comme se rapportant au soleil. Les attributs d'Apollon, la harpe, la lyre, le carquois, l'arc, le laurier, le trépied devaient être employés comme figures centrales dans les reliefs ornant les piédestaux de la salle. La lyre et la tête de soleil constituent les éléments essentiels de la balustrade du balcon. Les sphinx, ces animaux décoratifs souvent employés dans le style baroque, sont ici, comme nous l'avons vu, des symboles du soleil; ils sont formés par le Lion et la Vierge, et c'est parce que le soleil parcourt d'ordinaire ces deux signes au cours des mois de juillet et d'août, temps des inondations du Nil, que l'architecte en justifie ici l'emploi symbolique!

La chronologie étant surtout basée sur les observations faites concernant la marche du soleil, les anciens considéraient Apollon comme l'ordonnateur du temps et lui en consacrèrent les divisions (1). Le motif d'Apollon combiné avec les figures représentant le temps n'était pas inconnu non plus, dans la peinture française du XVIIe siècle. C'est cette idée que Tessin poursuit, en grand, en ornant surtout sa salle d'Apollon de statues des mois et des heures.

Les douze figures de mois constituent l'apport allégorique le plus important, étant donné que l'ornementation de la salle en subit en grande partie l'influence. Aussi bien en ce qui concerne le plan général que pour les descriptions de détail, Tessin s'appuie sur Ripa-Baudoin, et de longs passages de son mémoire ne sont qu'une copie corrigée de cet ouvrage.

Prenons, par exemple, à titre de comparaison, les descriptions du mois de Mars faites respectivement par Tessin et Ripa. Tessin écrit : « Mars représenté en guerrier avec la mine sévère, son habillement de couleur tannée noir et rouge,

(1) ROSCHER, *Lex. d. griech. u. r m. Mythologie;* PAULY-WISSOWA, *Real. Encyclopädie d. class. Altertumswissenschaft.*

ayant des aisles au dos et sur la tête un heaume et dans sa droite il tiendra une tasse pleine de fruits de la saison. » Ripa dit, à son tour : « Il est peint en jeune guerrier, qui porte un habillement de couleur tannée, ayant des ailes au dos, en la main droite le signe du Mouton, et en la gauche une tasse pleine de fruits de la saison. » L'indication de Ripa concernant le Mouton a été exclue par Tessin qui plaçait le signe en question au-dessus de la sculpture, comme une image spéciale.

Les autres mois sont également représentés suivant Ripa et généralement sous la forme de jeunes hommes, munis d'ailes, drapés dans un vêtement dont la couleur caractérise le mois, et portant des guirlandes, des corbeilles, etc., dont les fleurs et les fruits de différentes espèces permettent aussi de voir de quel mois il s'agit. Les couleurs particulières à chaque mois sont, dans les grandes lignes, les mêmes que celles indiquées par Lomazzo (1).

Comme nous l'avons vu, entre les statues de mois et la frise, étaient placés des médaillons de verre sur lesquels les signes du zodiaque étaient représentés en reliefs d'argent. Chacun de ces signes appartient à son mois, non seulement parce qu'au cours de ce dernier le soleil parcourt la constellation correspondante, mais encore pour des raisons intrinsèques et symboliques. Les allégories sont entièrement empruntées à Ripa-Baudoin, ainsi que les exemples suivants le prouvent : « Les poissons sont attribuez au mois de février comme des animaux aquatiques pour figurer les eaux et les pluies qui noyent encore alors les champs. Le signe du Mouton apartient au mois de Mars, pour marquer que comme le Mouton est faible par derrière et fort par devant, ainsi le soleil commençant à entrer dans ce signe est encore faible à cause du froid qui diminüe beaucoup sa vigueur, mais qu'en allant plus avant dans l'été, il augmente insensiblement sa chaleur. Les Jumeaux s'attribuent au mois de Mai pour montrer que la force du soleil se redouble en ce mois là, car alors il commence à faire sentir sa chaleur. L'Ecrevisse apartient au mois de Juin, pour signifier que le soleil arrivant à ce signe commence à aller en reculant comme fait cet animal, etc. »

Si donc les statues des mois elles-mêmes représentent les transformations successives subies par la nature au cours de l'année, les groupes d'attributs placés au-dessous devaient, par contre, indiquer les différents aspects de la vie humaine. Les attributs de janvier sont empruntés au carnaval, ceux de février à la chasse, ceux de mars à la guerre, ceux d'avril à l'agriculture, ceux de mai à l'architecture,

(1) Lomazzo, *Trattato*, III, 209.

ceux de juin à la peinture et à la sculpture, ceux de juillet à la vie champêtre, ceux d'août à la récolte et à la chasse, ceux de septembre à la vendange, ceux d'octobre à la chasse, ceux de novembre à la fabrication de l'huile, à l'astronomie et à l'astrologie, ceux de décembre à la musique, à la littérature et aux jeux.

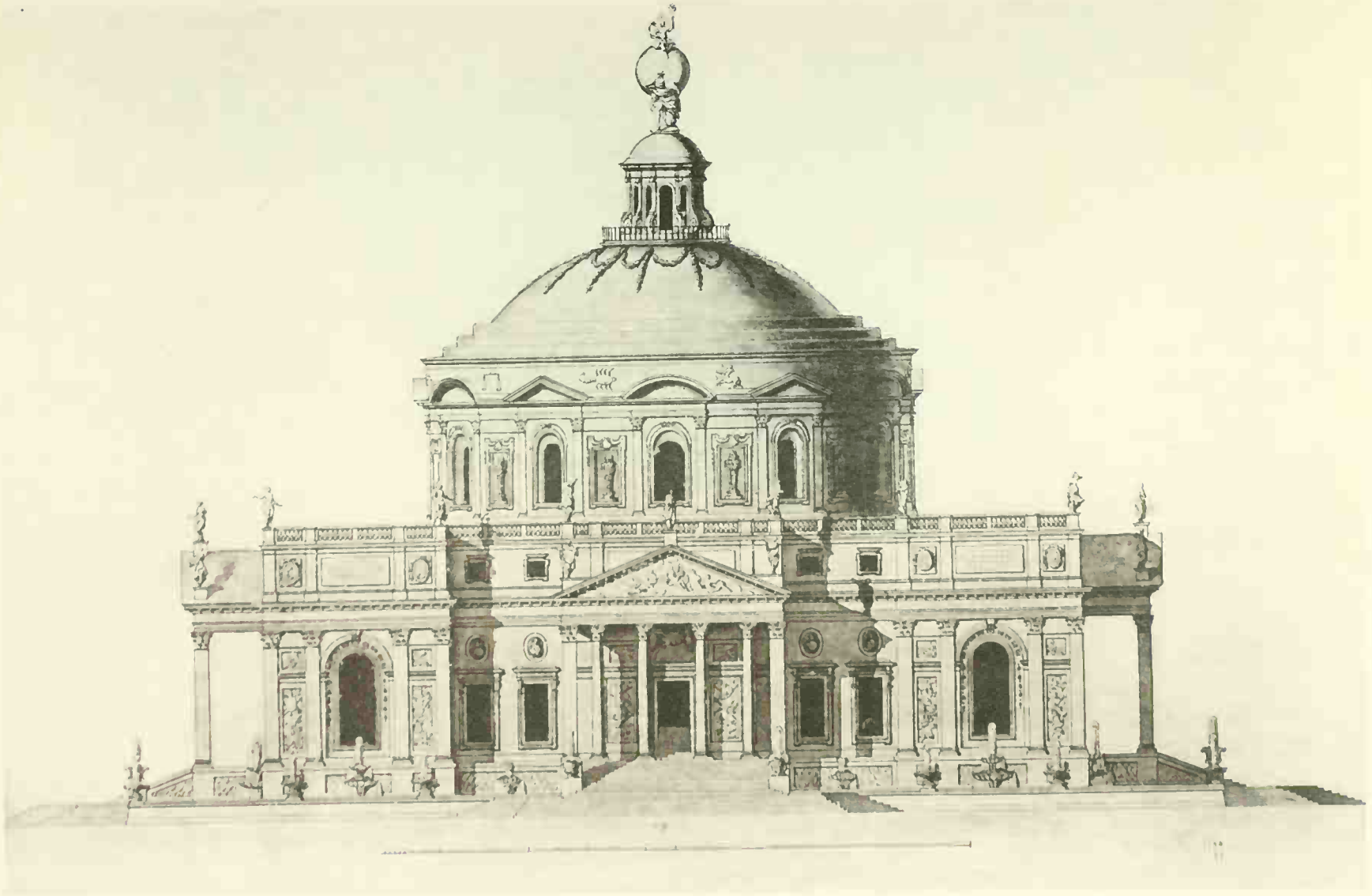
S'il était courant de représenter les saisons et les mois, il était, par contre, plus rare de donner aux vingt-quatre heures du jour une forme allégorique. Il est de toute évidence que Tessin n'avait employé, pour cela, aucun modèle direct puisqu'il éprouve le besoin de se justifier en s'appuyant sur un certain nombre d'auteurs anciens et modernes. Il allègue en premier lieu que César Ripa appelle les heures « Ministres du soleil, dont chacune conduit dans son espace le timon du Char d'Apollon ». Il ajoute ensuite que, dans sa *Généalogie des Dieux*, Boccace « les nomme filles du Soleil et de Crono ». Cette indication de Tessin prouve qu'il avait employé aussi la *Généalogie* (1) de Johannes Boccatio puisqu'il en a extrait les paroles suivantes : « Horae dicuntur filiae Solis et Cronis » ci-dessus traduites. Il cite encore Homère, lequel dit « qu'elles sont ordonnées pour avoir soin des portes du ciel », et Ovide « qui est du même sentiment ». Il arrive enfin à Nonnes de Panopolis « qui les nomme servantes du soleil ».

Tout cela permet à Tessin de se justifier d'avoir placé les vingt-quatre heures autour de la coupole pour y représenter les servantes du soleil qui la couronnent; elles atteignent en même temps leur but architectonique en achevant d'une manière décorative les 24 colonnes de la salle d'Apollon.

La description des heures est faite avec la même minutie que celle des mois; leur aspect, leur habit et leur attribut doivent les caractériser.

Leurs attributs se rapportent naturellement aux variations successives de la journée, et sont choisis parmi la riche collection d'objets que contiennent les dictionnaires iconologiques. C'est ainsi qu'on peut retrouver, dans les ouvrages cités de Le Moyne et de Verien, la plupart des objets employés par Tessin. Quelques-uns d'entre eux appartiennent au règne végétal et sont choisis en tenant compte des réactions provoquées chez les plantes par le soleil : « le tournesol, la branche d'olivier, la branche de peuplier, la gousse de fèves et de pois, l'hyacinthe, le lotus » sont tous des symboles de jour, le pavot est un symbole de nuit; certains objets sont tout simplement des instruments qui servent à mesurer le temps — « la montre d'eau, l'horloge de sable, la pendule, le quadran solaire »; — d'autres appar-

(1) Johannes Boccatio, *Genealogia*, 1511, p. 30 et 123.



Tessin. Élévation du Temple d'Apollon.

tiennent au règne animal et doivent surtout marquer les heures de la nuit; tels sont par exemple « la chauve-souris, le hibou, la chouette, le chat, le bléreau, le loir et le signe »; quant à la douzième heure du jour, elle a la faux comme attribut. Les quatre figures d'heures visibles sur le grand dessin représentent les heures de la nuit, de la neuvième à la douzième, et leurs attributs sont : le hibou, la pendule, le sablier et le cygne.

LE MUSÉE

Le projet de musée que comprenait le temple d'Apollon est très certainement unique pour son temps, même en admettant qu'il soit, comme cela est naturel, dépendant de ceux qui le précédèrent dans ce domaine. Il nous paraît tirer son origine de trois sources : des temples d'Apollon de l'antiquité, des méthodes employées sous la Renaissance pour l'organisation des collections, et enfin de la tendance générale et humaniste du XVIIe siècle à l'unification des différentes sciences.

A l'antiquité, Tessin ne doit certainement que l'idée principale elle-même, c'est-à-dire celle de créer une maison consacrée à Apollon et contenant, de plus, des collections artistiques et scientifiques.

Le temple antique a été, jusqu'à un certain point, le plus ancien des musées publics (1), et le plus important sous ce rapport était le temple d'Apollon du Palatin. C'est dans ce temple, fondé par Auguste, que fut réunie la plus grande collection de livres latins et grecs de Rome, ainsi que des œuvres d'art plastique de différentes époques, art archaïque grec compris. Ce temple en marbre était situé à côté du grand Palais impérial du Palatin dans lequel Auguste avait sa cour. Ce fut certainement l'ensemble constitué par ce palais et son temple d'Apollon, installé en bibliothèque et en musée, qui fut le modèle antique de Tessin; il voulut, de la même façon, édifier, tel un pendant du château royal français, son puissant temple de marbre, consacré à Apollon, et destiné à contenir des livres et des collections d'art.

En dehors de cette idée principale, empruntée à l'antiquité romaine, Tessin prouve aussi, d'une autre manière, qu'il eut d'autres sources antiques d'inspira-

(1) J. v. SCHLOSSER, *Die Kunst- u. Wunderkammern d. Spatrenaissance*, 1908; E. CURTIUS, *Kunstsamlungen, ihre Gesch. u. ihre Bestimmung*. Alterthum u. Gegenwart, 1875; BAUMGARTEN POLAND-WAGNER, *Die hell. röm. Kultur*, p. 437.

tion. Quand il décrit l'Académie antique (1), Vitruve parle des « exedrae spatiosae » où étaient disposés des bancs pour les disputations de philosophie et des « frigida lavatio » et « calda lavatio » où l'on pouvait prendre des bains chauds ou froids. Quand Tessin propose de joindre aux grandes salles de musée des pièces contenant des lits de repos et des salles de bains, il est clair qu'il désire, en cela, suivre les traditions et usages académiques de l'antiquité.

Mais c'est pourtant dans la Renaissance que le musée a ses racines les plus profondes.

Il y a, dans l'organisation des collections de la Renaissance, deux tendances essentielles : la germanique et la romaine. Les « Wunderkammern » allemandes et nordiques réunissaient des objets d'art et d'histoire naturelle, — ces derniers généralement d'un caractère anormal; — elles étaient, autrement dit, des cabinets de curiosités. Les collections italiennes, par contre, furent, dès le début, organisées d'après des principes artistiques, tout en témoignant d'un intérêt historique manifeste, non seulement pour le passé mais encore pour la production contemporaine; c'est ainsi que les modèles et les dessins à la main des maîtres célèbres constituaient une partie importante de ces collections. Il est également intéressant de noter le rôle joué ici par les estampes : employées, avant tout, en Italie, pour reproduire les œuvres célèbres, elles contribuèrent à donner leur caractère historique aux collections privées (2). D'une grande importance pour l'organisation scientifique de celles-ci, et aussi pour la littérature d'art qui leur doit en partie sa naissance, furent également les collections complètes de monnaies, de médailles et de portraits.

Ce type de collections italien - Renaissance fut introduit en France au XVIIe siècle et trouva, comme on sait, sa plus riche expression dans la galerie royale du Louvre à laquelle, pendant la dernière moitié du XVIIe siècle, Versailles succéda en partie en réunissant, suivant les mêmes principes, l'art ancien et l'art nouveau.

Au cours de ses voyages à l'étranger, Nicodème Tessin avait étudié avec un énorme intérêt l'organisation des collections d'art européennes, et ses notes écrites renferment, à ce sujet, d'abondantes observations. De ces notes, il ressort clairement que le goût de l'architecte le porte plutôt vers les types de collections romains.

Mais il est pourtant de toute évidence qu'en ce qui concerne le plan du musée,

(1) VITRUVE, livre V, chap. II.
(2) SCHLOSSER, *Die Kunst- u. Wunderkammern d. Spätrenaissance.*

le temple d'Apollon n'eut pas de modèle direct. Parmi les nombreuses collections européennes, il n'en existe aucune dont le plan puisse témoigner d'une organisation aussi rationnelle que celui de Tessin, aucune qui soit, comme le monument qui nous occupe, un musée mis ainsi en système. Il est, par contre, possible de voir de quelle façon Tessin utilisa, en les employant comme base pour son plan de musée, les vastes connaissances qu'il avait acquises en étudiant les collections européennes; on peut voir de quelle manière il fond tous ces éléments différents pour en faire un grand ensemble d'un genre nouveau. Les relations amicales qu'entretint l'architecte avec le plus grand historien d'art de l'Italie, Giovanni Pietro Bellori, bibliothécaire de la reine Christine, furent aussi de la plus grande importance et contribuèrent à donner à Tessin sa large conception documentaire du musée. Dans son ouvrage, *Vite de'pittori, sculptori ed architetti moderni*, édité à Rome en 1672, et que Tessin étudia, Bellori exprime de la façon la plus marquée (1) les points de vue généraux au temps du baroque académique. Il entretenait des rapports suivis avec l'Académie française et son annexe romaine. Quand il traite de la vie artistique, il ne le fait pas en chroniqueur d'art mais en théoricien savant, et son histoire de l'art témoigne d'un choix sévère, fait suivant des principes précis. C'est avec Bellori comme cicerone que Tessin visita les principales collections romaines, et il est très naturel que les deux traits, les plus frappants peut-être, dans l'attitude de Bellori vis-à-vis de la culture artistique, réapparaissent chez Tessin et trouvent, dans le temple d'Apollon, leur expression la plus claire : en premier lieu, la conception académique et savante de l'organisation des collections, et l'importance attachée aux sources documentaires, dessins, manuscrits, gravures, etc.; en second lieu, la précision des principes présidant au choix, la tendance à ne réunir, suivant des points de vue artistiques sévères, que certains objets pris dans les trésors d'art de l'antiquité et des temps contemporains.

Le musée d'Apollon devant cependant devenir un musée représentatif de la culture française, il est aussi intéressant de savoir ce que pensait Tessin des collections de la France. Elles tiennent, dans les notes qu'il prit à Paris, presque autant de place que l'architecture et la sculpture, et il visite et étudie en détail les collections royales et privées les plus grandes et les plus connues. Que ces études forment la base directe de son projet de musée, cela va de soi, mais il n'est pas sans intérêt de connaître les propos émis à ce sujet par Tessin lui-même et qui confirment cette

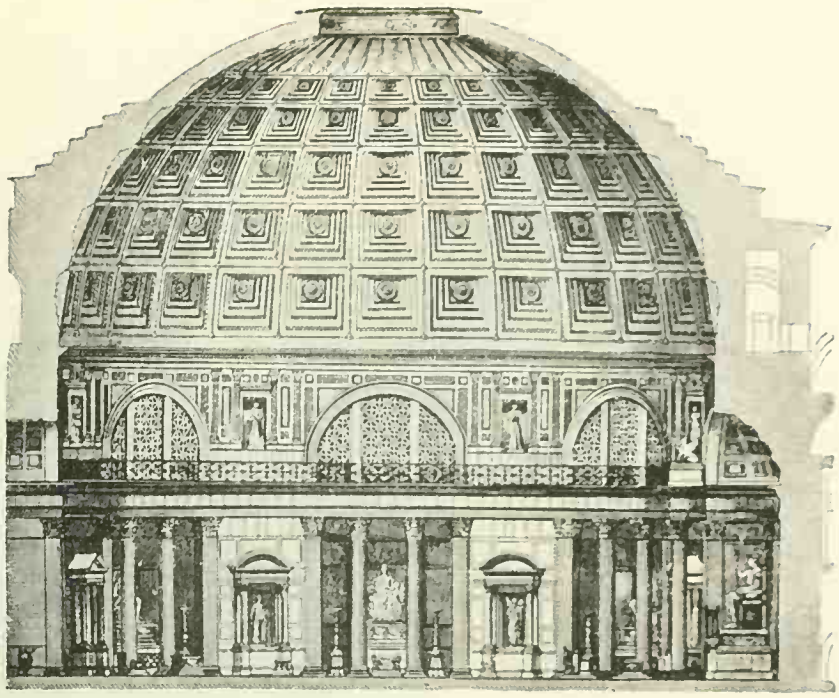
(1) Von Schlosser, *Die Kunstlitteratur*. Vienne, 1924, p. 415 et suiv.

affirmation. L'un de ces propos est celui, déjà cité, où Tessin dit avoir employé comme modèle la fameuse galerie d'art de Girardon, au Louvre. Un autre exemple prouvant à quel point Tessin, pour l'établissement de son projet, s'inspira des collections françaises, est fourni par la phrase suivante relative à la salle d'histoire et de philosophie : « L'on y verroit des globes aux quatre coins. » Cette idée est en rapport direct avec le projet de Sallé où il était indiqué qu'on placerait « les deux grandes globes qui se font à l'hostel d'Estrés dans les deux pavillons qui en font l'encoignure ». Il s'agit ici des fameux globes céleste et terrestre dont l'un fut donné au Roi par le cardinal d'Estrées (1) et qui ne devaient pas être « un des moindres ornements du château de Versailles (2) ». Tessin considère ainsi cette collection royale de globes comme un détail important de son projet de musée.

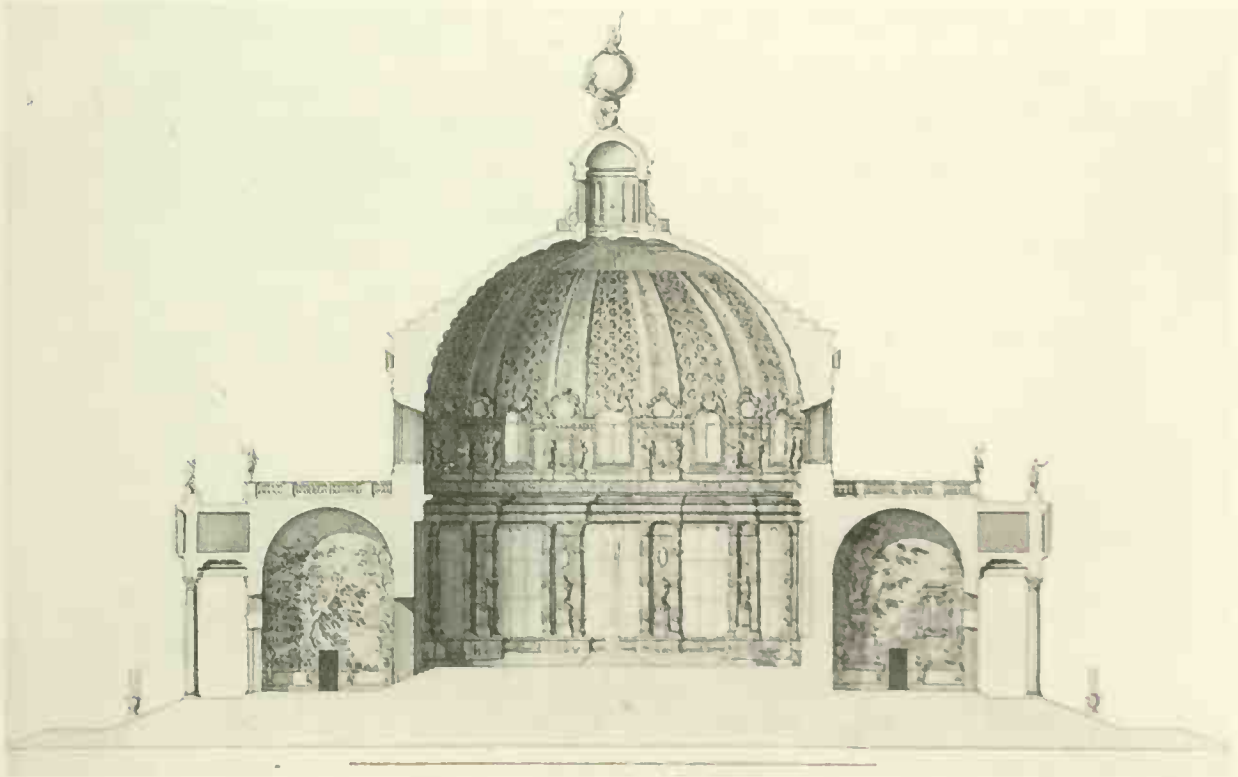
Mais, même dans les cas où il est impossible de prouver qu'il existe, entre ce projet et les collections françaises, un rapport direct, il est pourtant facile de constater que celui-ci repose sur les connaissances qu'avait l'architecte des grandes collections royales et privées. A la Bibliothèque royale, Tessin voit, en dehors de l'énorme quantité de volumes, la grande collection d'estampes et de livres traitant d'architecture et de l'organisation des fêtes; il étudie avec soin la galerie de peinture royale du Louvre, les collections royales à Versailles, les restes de la collection Mazarin; il est évident qu'il comptait utiliser tout cela en partie pour son musée de Versailles.

Mais l'idée elle-même d'un musée de forme plus concentrée peut avoir eu comme appui un projet français. Il avait été question de réunir les collections royales qui s'accroissaient constamment et les différentes académies dans une construction unique devant former, au cœur de Paris, un grand centre d'érudition. C'était Louvois qui avait pensé faire élever, à cette intention, les bâtiments de la place Vendôme : « Son dessein était d'y placer la bibliothèque du Roi, les médailles, le balancier, toutes les Académies (3). » Tessin avait certainement entendu parler de ce projet, puisqu'il connaissait à fond l'histoire de la place Vendôme et la suivait en détail (4), et cela lui donna certainement une impulsion nouvelle. Le musée qu'il projetait et qui, de la même façon et plus fortement encore que celui de Louvois, centralisait les collections, permettait aussi les réunions acadé-

(1) FENNEBRESQUE, ouvr. cité, p. 32.
(2) *Mercure galant*, juin 1687.
(3) SAINT-SIMON, t. VIII, ch. IX, cité d'après FENNEBRESQUE, ouvr. cité, p. 95.
(4) En dehors des notes que contient, à ce sujet, le *Journal de voyage* (SIRÉN, ouvr. cité, p. 103), la correspondance de Tessin en fournit des renseignements à diverses reprises.



b



a

a. - Tessin. Section du Temple d'Apollon.
b. - Adler et Dell. Reconstitution de l'intérieur du Panthéon.

miques de savants et d'artistes grâce aux huit cabinets spéciaux pouvant parfaitement se prêter à cet usage.

Ce projet de musée est donc le résultat, aussi bien d'une idée générale de l'époque, que des tendances particulières de la France de Louis XIV; bien qu'établi par un étranger, il est assez conforme à l'organisation française des collections, et constitue sans doute le dernier et le plus achevé des essais faits, au temps de Louis XIV, en vue d'atteindre une forme de musée grandiose et concentrée.

Les collections variées de la Renaissance où se trouvaient réunis des objets artistiques, historiques et d'histoire naturelle forment, il est vrai, le noyau du musée moderne, mais elles ne reposent, comme nous l'avons dit, sur aucun plan systématique et approfondi. Ce fut Fr. Bacon qui, le premier, émit l'idée d'une institution unique pouvant réunir dans ses murs tous les objets utiles à l'étude de l'humanité en général, et qui, en 1627, dans son *Nova Atlantica*, esquissa les lignes directrices d'un grand musée national réservé aux sciences et aux arts. Ce projet est sans doute à considérer comme l'expression matérialisée de la combinaison synthétique des différentes sciences, à laquelle tendait la philosophie de Fr. Bacon, et de son désir de voir toutes les sciences se développer comme les branches d'un même tronc. Dans la doctrine pansophique, influencée par Bacon, et qui eut, en Coménius, son apôtre le plus important pour la vie culturelle suédoise, on cherche à unifier et à harmoniser la multiplicité éparpillée, et l'image symbolique employée pour désigner l'union et la réconciliation de tous les contraires est l'édification d'un Templum Sapientiae.

Derrière la grande idée de Tessin d'unir en un tout harmonieux les différentes sciences et arts, se trouve certainement un point de vue de cette sorte, même s'il est difficile d'indiquer, de façon absolue, l'orientation philosophique de l'architecte. Son musée, où les cultures anciennes et contemporaines auraient été représentées par les œuvres les meilleures et les plus choisies, aurait uni, en un énorme et synthétique ensemble, des objets différents, et la construction elle-même, concentrique et symétrique, avec sa coupole couronnée par Apollon, devait contribuer encore à en accentuer le caractère d'unité.

Étudions maintenant, plus en détail, le contenu des différentes pièces du musée.

La *salle d'histoire et de philosophie* devait, avant tout, honorer les héros et les

penseurs, dont les images, en forme de médaillons, auraient couronné les pilastres. Tessin n'osa cependant pas spécifier quels grands hommes devaient ainsi être honorés. Il nomma, par contre, les représentants les plus éminents de la philosophie, dont les bustes devaient être placés dans le vestibule : Platon et Aristote, pour l'antiquité; Descartes et son adversaire, Pierre Gassendi, pour les temps modernes. Les représentants de l'histoire devaient être, pour l'antiquité, Hérodote et Tite-Live; pour les temps modernes, de Thou et Pufendorff. Dans les armoires devaient être réunis des portraits gravés d'hommes et de femmes illustres de tous les temps. Mais, en dehors de cette collection de personnalités, on devait établir des séries de gravures concernant tout ce qui avait trait à l'histoire, à la généalogie, à la chronologie et à la géographie. La grande vitrine du milieu devait contenir une collection de médailles antiques — grecques et romaines; — quant aux médailles des États modernes, elles devaient être placées dans les armoires entourant la salle. Entre les pilastres et au-dessus des armoires, auraient été des rayons pour les livres de littérature, traitant de l'histoire et de la philosophie. Finalement, dans les quatre coins de la salle, auraient été placés les globes précédemment nommés.

Comme on pouvait s'y attendre, la *salle d'architecture et de sculpture* aurait eu une place d'une importance particulière. Tessin fait remarquer que les autres arts dépendent de l'architecture et que plusieurs sciences ont, avec elle, des points de contact. C'est d'elle que dépendent les places occupées dans un bâtiment par les sculptures et les peintures. L'astronomie et la médecine lui sont nécessaires pour orienter les constructions. Elle utilise l'arithmétique pour les calculs, la géométrie pour les mesures, et la musique pour le théâtre. Tessin, cependant, ne propose pas de constituer des collections de sciences naturelles, mais se contente de réunir une vaste collection d'architecture et de sculpture.

Les pilastres supportent des bustes de grands architectes et sculpteurs dont il ne mentionne pas les noms; seuls sont spécifiés ceux des plus célèbres qu'il place dans le vestibule; ce sont les architectes Vitruve, Bramante, Ammanati, les sculpteurs Phidias, Praxitèle, Michel-Ange et Le Bernin. Plusieurs particularités sont à noter dans cette énumération : tout d'abord que Tessin ne trouva pas d'architecte antique à placer à côté de Vitruve; qu'ensuite, parmi les modernes, il met Ammanati, relativement insignifiant, à côté de Bramante, au lieu de Vignole ou de Palladio comme on eût été en droit de l'attendre; qu'il a mentionné Le Bernin comme sculpteur et non comme architecte, et qu'enfin il n'a nommé aucun archi-

tecte français, trait significatif de l'opinion qu'il avait, relativement à l'importance de la France et de l'Italie, dans cette branche de l'art.

Le musée lui-même se serait composé, d'une part, de sculptures antiques et modernes placées, comme dans la galerie de Girardon, tout autour de la salle, sur des piédestaux et des consoles, d'autre part, de reliefs et de dessins d'architecture encadrés et suspendus aux murs. Cependant, la plus grande partie des collections aurait été conservée dans les armoires où devaient être réunis tous les livres et gravures concernant l'architecture, la sculpture, la mécanique, l'art des jardins et l'architecture d'eau; quant aux meilleurs dessins originaux des architectes les plus connus, ils devaient se trouver dans la vitrine du milieu qui aurait ainsi renfermé les plus hautes manifestations de la conception architectonique. Des instruments d'architecture devaient, en outre, garnir les murs tout en figurant des objets de musée.

La *salle de la poésie et de la musique* fut, avant tout, organisée en bibliothèque où devaient être réunis les plus belles œuvres poétiques et tous les ouvrages remarquables traitant de musique. Des portraits peints, suspendus aux murs, auraient honoré les grands poètes, et les plus célèbres de ces derniers auraient eu leur buste dans le vestibule; c'étaient, pour l'antiquité, Homère et Virgile; pour les temps modernes, Malherbe et Corneille. La musique, par contre, embarrassa Tessin; il ne trouva qu'un nom, et qui était plutôt celui d'un virtuose que d'un compositeur : Corelli.

Un véritable musée d'instruments de musique, anciens et modernes, disposés de la même façon décorative que les instruments d'architecture, devait en même temps être constitué. La partie principale des collections aurait été composée de gravures et de dessins représentant des fêtes, des bâtiments et des événements dans lesquels la poésie et la musique jouent un rôle prépondérant et, suivant Tessin, « donnent, pour ainsi dire, l'âme aux divertissemens ». C'est ainsi que les armoires devaient renfermer des gravures représentant des couronnements, des tournois, des joutes, des courses, des spectacles, des carrousels, des bals, des ballets, des mascarades, des illuminations, etc., tandis que la vitrine du milieu devait contenir des dessins originaux du même genre, exécutés surtout par les plus grands maîtres dont Tessin donne les noms; parmi eux, on remarque Jules Romain et della Bella dans les anciens, et Bérain dans les modernes. Il est frappant de voir combien ces collections, relatives au théâtre et aux cérémonies, dominent dans la description que Tessin fait de la salle; cela est d'ailleurs naturel si l'on pense à

la grande activité qu'il déployait lui-même dans ce domaine, et à l'énorme importance qu'il y attachait. Tessin ne fait en cela que partager la conception générale de son temps, ainsi qu'en témoignent, entre autres, les privilèges accordés par Colbert, en 1674, à une Académie de spectacles (1). C'est cette tradition académique que devait continuer la partie du musée de Tessin relative aux cérémonies.

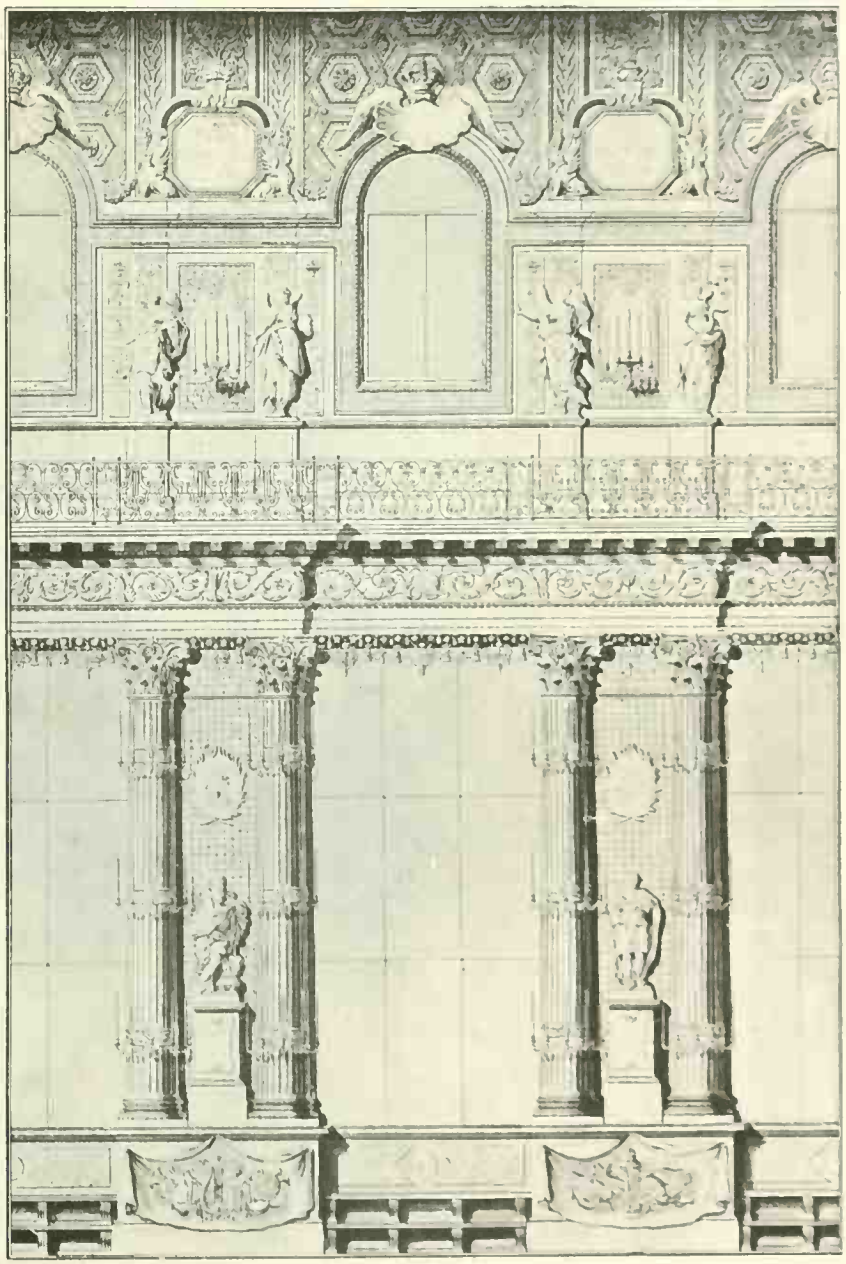
La *salle de la peinture et de l'optique* devait être spécialement lambrissée pour la conservation des tableaux accrochés aux murs; les panneaux auraient été peints en blanc avec des ornements dorés. Les tableaux, tous des plus grands maîtres, devaient être munis de cadres d'or bruni, « proprement profilés » et ornés d'or mat. Ils devaient, en général, être de la grandeur de ceux de Poussin afin de donner plus d'unité à la collection. Tessin spécifie en outre qu'ils devraient représenter des sujets profanes, les sujets religieux ne convenant pas à un temple d'Apollon; cela montre bien quel était l'esprit qui présidait à la création de ce musée, et à quel point l'idée symbolique d'Apollon était décisive même en ce qui concernait la composition des collections.

En dehors des tableaux ornant les murs, le musée devait comprendre une très grande collection des plus beaux livres et gravures relatifs à la peinture et à l'optique qui auraient été gardés dans les armoires placées autour de la salle. La vitrine du milieu aurait contenu les meilleurs dessins originaux des maîtres célèbres, anciens et modernes. Une collection d'instruments d'optique aurait également été constituée et probablement utilisée de la même façon décorative que les instruments d'architecture et de musique.

Il est intéressant de voir quels artistes Tessin choisit pour les honorer particulièrement; on peut, en effet, très probablement partir de ce qu'il voulait, en cela, suivre son propre goût, et que son choix devient ainsi une appréciation très concentrée de l'art, rappelant les ouvrages si populaires au temps de la Renaissance et du baroque, et qui traitaient des artistes les plus fameux.

Les maîtres devant être honorés avant les autres, en tant que fondateurs de la peinture, par des bustes placés dans le vestibule, étaient : Apelle et Protogène, les deux peintres les plus connus de l'antiquité, et Raphaël et Poussin. Dans la salle même, des portraits de bronze, en forme de médaillons, représentant les peintres célèbres ainsi que ceux ayant excellé dans la perspective, devaient être placés entre les tableaux. Quant à la collection de tableaux, elle ne devait comprendre qu'une

(1) LEMONNIER, *l'Art français sous le temps de Louis XIV*, p. 11.



TESSIN. Partie du Salon du Temple d'Apollon.

seule œuvre de chaque artiste ayant été exécutée par lui « dans la force de son âge ». Les artistes étaient choisis comme suit : les Italiens Raphaël, Andrea del Sarto, Giuseppe Cesari (Cavaliere d'Arpine), Jules Romain, le Caravage, le Dominiquin, le Guide, Albane, Carlo Maratta, les Carrache, le Titien, Véronèse, le Tintoret, le Bassan, Léonard de Vinci, le Corrège, Carlo Cignani; les Français Poussin, Le Brun, Charles de la Fosse, Jean Jouvenet, Noël Coypel; les Flamands Rubens et Van Dyck. Cette liste devait ensuite être complétée en France.

Il est à remarquer combien dominent les maîtres de l'époque même de Tessin, c'est-à-dire ceux de la fin du XVIe et du XVIIe siècle dont le Suédois avait étudié à fond les œuvres au cours de ses voyages d'études. Cette appréciation concorde, dans ses traits essentiels, avec l'avis émis par l'artiste lors du voyage qu'il fit en 1687, et aussi, autant que permet d'en juger cette énumération rapide, avec le choix établi par la critique italienne et française de l'époque baroque (1).

(1) Comparer SCHMERBER, *Betracht über die it. Malerei im 17. Jahrh.* ; A. FONTAINE, *les Doctrines d'art en France* ; DRESDNER, *Die Entstehung d. Kunstkritik.*

APRÈS LA MORT DE LOUIS XIV

Après de minutieux préparatifs, le jeune Carl Gustav Tessin réussit à se faire présenter à Louis XIV pendant l'été de 1715; il avait l'intention de montrer au Roi, quelque temps après, les grands projets pour le Louvre et pour Versailles que son père avait créés. Mais il n'eut pas le temps de réaliser ses desseins; le 1er septembre 1715, le vieux monarque mourut sans avoir eu connaissance de toute la peine prise en son honneur par l'architecte suédois.

Cette mort, qui devait être d'une si grande importance pour la vie politique et artistique en France, eut aussi, relativement aux projets que nous traitons ici, des conséquences décisives. Comme la plupart des efforts artistiques faits dans la France d'alors, ces projets avaient été créés à l'intention du Roi lui-même et, celui-ci mort, leur raison d'être disparaissait. Le temple d'Apollon et le nouveau Louvre avaient déjà peu de chances d'être exécutés du vivant de Louis XIV, ce dernier enterré et son temps avec lui, il ne leur en restait aucune.

Le coup fut dur pour Tessin qui trouvait pourtant une consolation dans le fait que son fils avait vu le grand Roi et parlé avec lui : « Voylà », écrit-il, « l'occasion de desseins en question évaporée, mais avec tout cela je suis ravy que mon fils ay eu le bonheur de voir un auguste Roy devant la fin de ses jours, dont il verra guère de pareil de sa vie (1). »

Tessin comprenait naturellement, bien qu'il n'y voulût croire qu'à contre-cœur, que la volonté dirigeante, en matière de travaux artistiques, disparaissait

(1) Tessin à J. Weslander, 24-9-1715. *RA*.

avec le Roi. Il avait, entre autres, entendu dire que les travaux à Versailles devaient être abandonnés, et il le déplorait fortement : « Ce seroit bien dommage si ces grands ouvrages à Versailles et tant d'autres endroicts devroient subir la nonchalence que l'on débite (1). » Ses craintes à ce sujet étaient justifiées; à Versailles, comme ailleurs, les travaux furent suspendus pendant les années suivantes, et ce n'est que le 15 juin 1722, lorsque le jeune roi Louis XV eut ramené la cour dans la vieille résidence, que celle-ci put renaître à la vie artistique (2). Même en ne tenant compte que des circonstances relatées ci-dessus, on peut donc dire déjà que le projet de Tessin pour Versailles ne pouvait guère arriver à un moment plus inopportun.

Quant au projet pour le Louvre, les Suédois croyaient au contraire voir s'ouvrir une autre possibilité de le réaliser. On espérait que le nouveau Régent, le duc d'Orléans, s'installerait dans le vieux château parisien pour lequel s'ouvrirait ainsi une ère nouvelle : « Nous retrouverons peut-estre en M. le Duc d'Orléans », écrit Cronström (3), « ce que nous avions perdu. Outre cela ce Louvre de Paris qui paroissoit ne devoir jamais servir que loger les souris et les rats, va redevenir au 21 octobre prochain le séjour du Roy de France, mais dira-t-on dans l'esprit où est le Régent de s'opposer à tout ce qui s'apele dépense, quele aparance qu'on se jete dans une tele entreprise, que seroit l'exécution de v^e^ nouveau dessein, cela peut estre, mais du moins serat ce une matière à la mode et qui ne poura pas parestre traitée d'idée vaine et vague. » A la fin de l'année 1716, on nourrissait même encore un faible espoir de voir reconstruire le château parisien : « Il se répand un bruit sourd qu'on veut faire quelque chose au Louvre, j'en doute pourtant (4). »

Tessin avait déjà, avant la mort de Louis XIV, estimé convenable de parler de ses projets au Régent qu'il considérait comme un grand amateur d'art : « Monsieur le Duc d'Orléans », dit-il, « doit estre grand connoisseur en matier des Arts, une approbation comme la sienne pourroit garantir de toutte censure sinistre. Enfin je laisse entre vos mains de les montrer ou de les supprimer (5). »

Il s'agissait maintenant, plus que jamais, d'éveiller l'intérêt du Régent et Tessin, avec l'optimisme qui lui était propre, commença ses attaques. Il ne fut pas

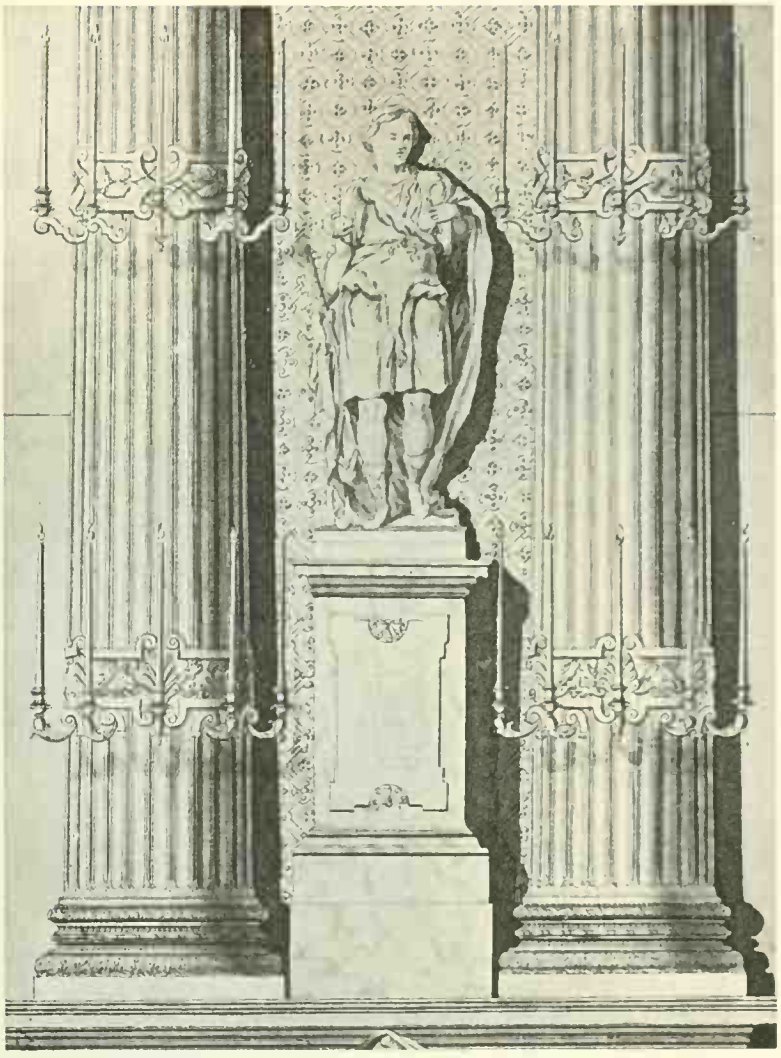
(1) Tessin à Cronström, 28-10-1715. *RA.*
(2) A. PÉRATÉ, *Versailles*, p. 93 et suiv.
(3) Cronström à Tessin, 3-10-1715. *RA.*
(4) Cronström à Tessin, 28-8-1716. *RA.*
(5) Tessin à Cronström, 7-8-1714. *RA.*

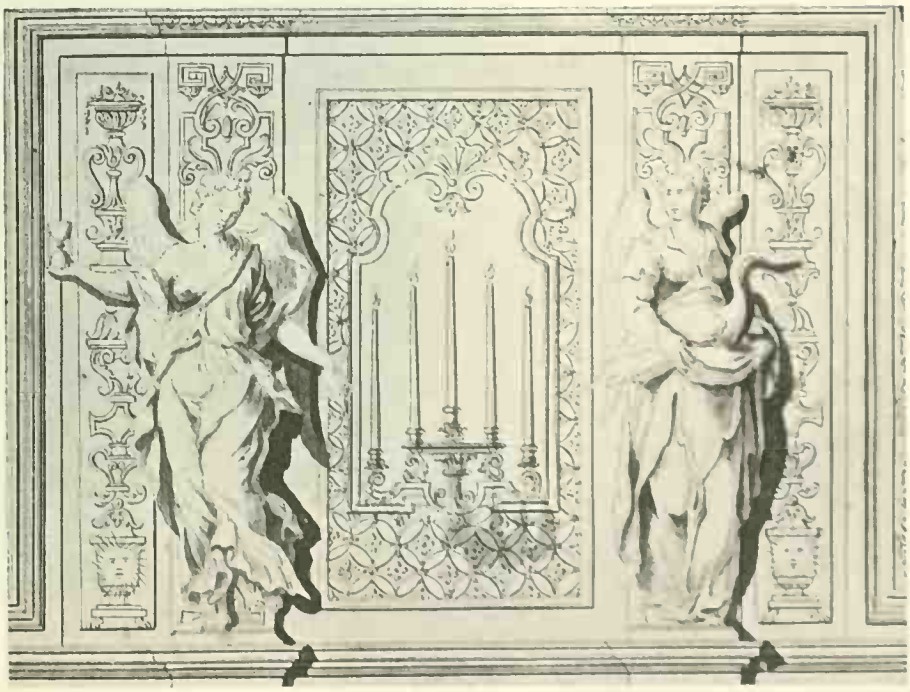
long à découvrir que les nouveaux événements politiques pouvaient peut-être lui faciliter les choses : « Dans un changement de cett' etendue », écrit-il, « tous les jours fourniront de nouvelles sujects pour faire profiter l'esprit et satisfaire à la veüe, ainsy mon advis seroit de ne rien négliger, mais bien observer tout ce qui se passera dans cette conjoncture. Le Duc Régent doit estre très grand Connoisseur et Amateur des Arts. J'avoue que dans ce commencement il aura mille et mille occupations, mais peut estre, qu'un peu plus avant il pourroit accorder quelques moments pour contempler les Desseins du Louvre et du grand Pavillon d'Apollon, qu'on y songe, peut estre n'y seroit ils pas mal receus, et un nouveau Règne ne pourroit il pas fournir l'occasion pour quelques nouveaux Battiments ? et sera-t-on toujours d'advis de faire sa demeure à Versailles plutôt qu'à Paris ? Ces réflexions pourroient fournir quelque nouvell' ouverture, et ne seroient pas entièrement à rejetter, mais tout cela demande des bons advis, dont il faudra bien meurement concerter avant que de l'entreprendre (1). »

Le raisonnement développé ici, et suivant lequel il devait être dans l'intérêt d'un nouveau Régent d'entreprendre de nouvelles constructions, l'architecte le reprend ailleurs. Il ne peut pas croire qu'une fois arrivé au pouvoir ce prince, serviteur fervent des arts et des sciences, veuille rompre complètement avec la vie artistique de l'époque précédente : « On a toujours débité Monsieur le Duc d'Orléans pour si grand connoisseur et par conséquence amateur des beaux arts, que j'ay de la peine à m'imaginer, qu'il veuille commencer sa Régence par la réforme de ce que tout ce qu'il y a eu des grands Hommes se sont faits une gloire à s'éterniser (2). »

Tessin avait toujours un appui en le marquis de Torcy qui n'avait pas cessé de s'intéresser à l'énergique Suédois : « Nostre principal Canal pour insinuer la chose est M. de Torcy, lequel est très bien disposé », disait déjà Cronström dans le courant de l'été de 1715 (3). Il est évident que les projets de Tessin furent, cette fois aussi, vus avec bienveillance par le marquis, lequel, pourtant, ne montra pas autant d'ardeur que pour les précédents. Tessin eut encore un autre appui diplomatique en la personne du comte Eric Sparre, ambassadeur suédois à Paris depuis 1714. Celui-ci, qui, en 1715, avait réussi à conclure un traité de subsides entre la France et la Suède, occupait à la cour française une position favorisée.

(1) Tessin à Weslander, 28-9-1715. *RA.*
(2) Tessin à Cronström, 28-10-1715. *RA.*
(3) Cronström à Tessin, 14-6-1715. *RA.*





TESSIN. Détails du Salon d'Apollon.

Après de longs préparatifs tactiques, Sparre fit, pendant l'été 1716, présenter au Régent Carl Gustaf Tessin, qui eut ainsi l'occasion de montrer les gravures de son père pour le château de Stockholm, de même que ses projets français. Du rapport ci-dessous, adressé par le ministre à Charles XII (1), il ressort clairement qu'on considérait cette démarche comme extrêmement réussie : « Le jeune comte Tessin qui est depuis quelque temps à Paris pour y étudier, entre autres choses, l'architecture et qui pense, maintenant, poursuivre son voyage en Italie, a eu, ces jours-ci, l'honneur de présenter au Régent les dessins du Chateau de Votre Majesté Royale à Stockholm; il a eu, en même temps, l'occasion de montrer son habileté en architecture en présentant un nouveau plan du Louvre et en indiquant comment ce château pourrait, à la suite des réparations, être mieux installé (2); le tout a été hautement approuvé. »

Les renseignements de Sparre sont complétés par Cronström qui dit (3) : « S. A. R. le (C. G. Tessin) receut fort agréablement, mais des desseins présentés il n'en a pas esté question depuis. Ils sont pourtant encore dans le petit Cabinet de ce Prince et il en paroist faire grand cas. »

Le fait que le Régent avait accueilli avec tant de bienveillance les dessins de l'architecte suédois dépendait en partie de ce que les directeurs des bâtiments royaux semblaient aussi, cette fois, les avoir appréciés jusqu'à un certain point.

De grands changements s'étaient opérés dans la direction des bâtiments depuis la dernière apparition de Tessin sur la scène française, et le plus important avait été provoqué par la mort du tout-puissant Mansart, survenue en 1708. Louis-Antoine de Montespan, duc d'Antin, avait alors été nommé directeur général des bâtiments et il était, dans cette charge, « aussi absolu que les Surintendans l'estoient (4) ». Ce n'est qu'en 1716 qu'il échangea ce titre contre celui de surintendant, charge qu'il conserva jusqu'à sa mort, en 1736. Quoi qu'on puisse dire de lui, à d'autres égards, son intérêt pour l'art semble avoir été très grand, et les auteurs contemporains attestent la bonne volonté dont il faisait preuve dès qu'il s'agissait de soutenir les artistes (5).

Il paraît, il est vrai, que, lors de sa nomination, « l'on fut d'abord très estoné

(1) Dépêche de l'ambassadeur E. Sparre. Gallica. *RA*.
(2) Sparre se méprenait, comme on le voit, en croyant que le projet était de C. G. Tessin lui-même.
(3) Cronström à Tessin, 28-8-1716. *RA*.
(4) Cronström à Tessin, sans date. *RA*.
(5) Lemonnier, *les Procès-verbaux, etc.*, IV, p. x.

de ce choix (1)», et cela surtout parce qu'on pensait que le successeur de Mansart aurait dû être un architecte. Mais l'opinion changea peu à peu lorsqu'on eut reconnu les mérites du duc d'Antin : « Cependant », écrit Cronström, « on a sceu depuis que cet homme vif et agissant au delà de l'imagination prenoit sur le sommeil les heures pour travailler en toutes sortes de sciences et l'on m'asseure qu'il ne dessigne pas mal, et qu'il a du goust (2). »

Tessin, dont les vieux soupçons contre Mansart n'avaient pas encore disparu, espéra beaucoup en le nouveau surintendant des bâtiments : « Comme la Surintendance de Battimens est presentement entre les mains du Duc d'Antin, j'aij d'autant moins lieu d'apprehendre l'envie et la jalousie, que M. Mansart autrefois a fait paroistre, son illustre Naissance le met au dessus de ces sortes de pensées, et c'est justement ce que m'a animé d'envoyer les Desseins en question. »

Cet espoir ne fut pas tout à fait déçu; le duc d'Antin dépassa même ce qu'on attendait de lui : « Je ne parle pas », écrit Cronström, « de la première présentation et des desseins, V^e Ex^ce aura apris que cela se passa fort bien et que M. le Duc d'Antin fit beaucoup mieux que nous n'avions cru, c'est à dire fort bien (3). » Tessin fut ravi de ce succès et vit, en la bienveillance du duc d'Antin, un facteur important pour le sort futur de ses projets : « J'apprends, dit-il, avec bien de l a joye que les Desseins du Louvre et du Pavillon d'Apollon ayent esté aggrées; j'ay bien de l'obligation à M. le duc d'Antin, de ce qu'il s'en est bien voulû mesler si gracieusement qu'il a fait (4). » Nous n'avons pas pu, cependant, trouver d'autres preuves de cet intérêt du duc d'Antin, et ses papiers, encore conservés (5), ne contiennent, à ce sujet, aucune indication.

Si le duc d'Antin était le successeur de Mansart au point de vue administratif, Robert de Cotte l'était par contre depuis 1708 en qualité de premier architecte du Roi; il était, de plus, au début du XVIIIe siècle, le membre le plus important de l'Académie d'architecture. C'est avec de grandes espérances qu'on s'adressa également à cet artiste qui avait, auparavant déjà, étudié avec sympathie la production de Tessin.

Au début de l'année 1715, Cronström avait fait présenter Carl Gustaf Tessin à de Cotte et, afin de ne pas froisser celui-ci, il avait tenu à ce que cette présen-

(1) Cronström à Tessin, sans date. *RA*.
(2) Cronström à Tessin, sans date. *RA*.
(3) Cronström à Tessin, 28-8-1716. *RA*.
(4) N. Tessin à C. G. Tessin, 28-8-1716. *RA*.
(5) Archives Nationales; Maison du Roi. O^1 1083, 1098.

tation eût lieu avant la visite chez le duc d'Antin : « Je commenceray », écrit-il, « par mener M. le Comte (C. G. Tessin) chez M. des Costes Premier architecte qui a beaucoup de voix en chapitre, et qui seroit jaloux de ce que nous aurons veu M. d'Antin sans luy rien dire (1). » La présentation eut donc lieu et se passa très bien; Cronström raconte à ce sujet : « Pour y disposer les choses insensiblement je menay M. le C. Lundy chez M. de Costes premier architecte du Roy, il y fut parfaitement receu, come il la mandé luy mesme a V. E. aussi bien que ce que fut discouru sur la monnaie du château de Stockholm que nous luy monstrames (2). » Mais cette aimable réception fut, en somme, la seule contribution qu'apporta de Cotte à cette affaire. Il ressort, en effet, clairement des *Procès-Verbaux de l'Académie royale d'architecture* (3) que les projets ne furent jamais soumis à l'examen de la dite Académie bien que leur genre semblât particulièrement convenir à ses délibérations. Ils eurent donc, à cet égard, un sort moins heureux que le premier projet du Louvre de Tessin; nous supposons que l'indifférence de de Cotte en fut la cause puisqu'il eût, autrement, été en son pouvoir de les soumettre au jugement de l'Académie. Il existe une collection extrêmement abondante de lettres et de manuscrits de de Cotte (4) relatant ses moindres actes, mais ici non plus on ne découvre aucune démarche faite en faveur de l'architecte suédois, et cela sans doute pour la simple raison que de Cotte n'en fit jamais.

Il existe encore quelques artistes dont les noms apparaissent lorsqu'il est question des projets de Tessin. L'un est Gilles-Marie Oppenort, qui avait acquis, pendant son long séjour en Italie, une tournure d'esprit différant de celle des architectes français, alors en activité; il se rallia au dernier style romain baroque et en utilisa la richesse pour ses créations personnelles qui eurent à leur tour une grande influence sur les styles régence et rococo. Par sa formation même, Oppenort devait donc être particulièrement disposé à apprécier le style de Tessin, et il serait intéressant de savoir si les deux architectes eurent vraiment des relations suivies. Les documents jusqu'ici trouvés ne nous permettent malheureusement pas d'en juger. Nous ne possédons que quelques petites notes prouvant qu'Oppenort avait pris connaissance des dessins de Tessin, et les avait appuyés. Nous savons, en effet, qu'au cours de l'été 1716, Carl Gustaf Tessin avait été présenté à Oppe-

(1) Cronström à Tessin, 13-3-1715. *RA*.
(2) Cronström à Tessin, 14-6-1715. *RA*.
(3) H. LEMONNIER, *Procès-verbaux, etc.*, t. IV, 1712-1726. Paris, 1915.
(4) Bibl. Nationale. Cabinet des Estampes. Hd. Comp. MARCEL LEVI, *Inventaire des papiers manuscrits du Cabinet de Robert de Cotte...*, 1906.

nort (1) et l'avait, à cette occasion, mis au courant des travaux de son père. Lorsqu'il fut question de la présentation au Régent, Nicodème Tessin sollicita en premier lieu l'appui d'Oppenort, ce qui prouve que celui-ci en avait tout au moins parlé avec intérêt à Carl Gustaf : « Je ne doute point », dit Tessin, « que par l'appui de Messrs Coepel et Oppenord les desseins n'ayent l'approbation de S. A. R. (2) ».

Si nous comparons les formes créées respectivement par Oppenort et par Tessin, nous y découvrons tout d'abord une différence de style trop apparente pour qu'il soit nécessaire de l'expliquer ici ; elle est tout entière dans ces deux mots : baroque et régence. Mais une étude plus approfondie montre qu'il existe aussi, entre les styles, des points de contact intéressants dus évidemment aux sources communes et italiennes d'inspiration. Il semble donc tout naturel que l'architecture de Tessin ait éveillé l'intérêt d'Oppenort.

Dans le passage de lettre ci-dessus cité, Tessin nomme également « Coepel » comme pouvant, lui aussi, appuyer ses projets ; il s'agit là du directeur de l'Académie de peinture et de sculpture : l'influent Antoine Coypel. Tessin avait avec lui, nous l'avons vu, de vieilles relations, et c'est probablement ce qui lui valut son appui. A en juger d'après ses œuvres, Coypel était un théoricien relativement libre, que des doctrines sévères ne liaient pas absolument et qui, tout en étant fidèle aux vieux principes académiques, se montrait disposé à accepter des goûts nouveaux (3). Ce furent certainement ces dispositions générales, jointes à sa tolérance en ce qui concernait les courants artistiques de valeur différente, qui lui permirent d'accueillir avec bienveillance les œuvres de l'architecte suédois.

Mais tous ces propos, plus ou moins bienveillants, ne furent pourtant d'aucune utilité. Au cours des années suivantes, il n'est plus du tout question, en France, du nom de Tessin, et c'est un homme bien désillusionné sans doute qui tente, en 1718 encore, un dernier effort en faveur de ses chers projets (4) : « La Gazette du mois précédent », écrit-il, « a fait mention de la veüe entièrement restituée au Duc Régent, peut être pourroit-il à cetheur mieux contempler les desseins du Louvre et du Pavillon Royal. » Cet espoir fut également vain ; les projets étaient mis de côté et,

(1) N. Tessin à C. G. Tessin, 25-7-1716. *RA.*
(2) N. Tessin à C. G. Tessin, 28-8-1716. *RA.*
(3) A. FONTAINE, *les Doctrines d'art en France*, p. 165 et suiv.
(4) N. Tessin à C. G. Tessin, 19-2-1718. RA.

plus le temps passait, moins ils avaient de chances de pouvoir, au point de vue artistique, satisfaire aux exigences de l'époque.

Il est, en effet, à peu près certain qu'on n'aurait pas alors entrepris de réaliser ces pompeux palais, en admettant même qu'on ait eu l'envie et les moyens de reconstruire le Louvre et d'élever de nouveaux bâtiments à Versailles. Les nouveaux courants tendant à inaugurer un style et une façon de vivre opposés à ceux du temps de Louis XIV, se développaient de plus en plus : « Moins d'emphase et plus d'agrément; moins d' « héroïsme » et plus de vérité observée; moins de force et de noblesse, mais, par contre, plus de ressemblance avec la vie, plus de nerf et d'agilité (1). » C'est en 1710 déjà qu'avait été achevée l'œuvre faisant présager ce nouvel état d'esprit : la chapelle de Versailles. C'est l'adieu aux artistes du grand siècle, et le signe avant-coureur d'un art plus souple et moins pompeux. On n'y trouve plus la grandeur du Louvre, la lourdeur et le pathos doré du vieux style de Versailles, mais une grâce et une finesse moins royales, il est vrai, mais aussi plus humaines (2). Les créateurs des nouvelles formes décoratives, Gillot, Pineau et Watteau, s'étaient, à cette époque, déjà révélés, et le dernier avait, en 1717, produit son chef-d'œuvre : l'*Embarquement pour Cythère;* cette œuvre et sa date marquent, d'une façon significative, l'idéal d'un temps nouveau. La transformation de style, entreprise depuis longtemps déjà, et qui devait, d'une façon de plus en plus éclatante, opposer l'art vivant au pathétique idéalisme de Louis XIV, régla définitivement le sort des projets de Tessin. Peut-être contenaient-ils quelques idées ayant, en elles-mêmes, une certaine force vitale, mais la forme qu'elles revêtaient était irrémédiablement vieillie, et le sort devait leur réserver une période d'oubli de deux siècles.

Puisse-t-on ne pas trouver inopportun l'essai, par nous tenté, de les en dégager.

(1) Rocheblave, *l'Art et le Goût en France*, p. 145.
(2) A. Pératé, ouvr. cité, p. 80 et suiv.

APPENDICE I

Mémoire pour Roissy par N. Tessin.

Nationalmuseum, Stockholm.

MÉMOIRE INSTRUCTIF TOUCHANT LES DESSEINS FORMÉ POUR LE CHASTEAU DE ROISSIJ.

1. L'avant cour dont la largeur de 32 thoises a réglé tout le reste.
2. L'orangerie.
3. Les Escuries.
4. Une grille de fer.
5. Cour du chasteau entourée d'une terrasse de l'hauteur de 5 marches, qui montent vers le Chasteau et ses aisles.
6. Grand Escailler ou l'on monte de deux costés mais les trois de marches au millieu vont en descendant et comme l'aire de cet estage est eslevé de Terre par sept degrez de trois pieds et demij d'hauteur en rabattant ces trois de dix degrez sur le devant, l'hauteur du jardin et de la Cour du chasteau reste a niveau. Il est a remarquer que l'Escailler ne recoit du Jour que de cinq Croisées d'en haut, et qu'il occupe toutte l'hauteur de la maison.
7. Salle du plan du rez de chaussée de 6 th. 3 1 /2 pieds de largeur sur 4 th. 4 pieds de profondeur dont la grandeur restera fort médiocre par la diminution de l'oualle, figure assez approuée pour les maisons de Campagne comme l'on en a prattiqué aussij bien a vaux le vicomte, qv'a Meudon, et tant d'autres endroits.
8. Antichambre.
9. Chambre de parade et pour le lict.
10. Grand Cabinet. Ces trois pieces sont egalles de l'un Costé et de l'autre dont la suite à droit est projectée pour le Maistre ou la Maitresse de la Maison.
11. Chambre à coucher.
12. Garderobbe.
13. Petit Escailler derobé pour monter à la Gallerie et all'Entresol.
14. Corridor qui sert pour aller a la salle a Manger sans passer par les appartements pour entrer separement dans touttes les pieces qui suivent et servent pour la Commodité du menage comme

aussij pour donner du jour a une petite entresolle que l'on pourra aisément pratiquer au-dessus de ces pieces mentionnées, sans diversifier ou jnterrompre la face de dehors, par des petites fenestres.

15. Grand Cabinet pour enfermer des hordes.

16. 17. Deux chambres pour les enfants.

18. Pour le valet de chambre.

19. 20. Deux chambres. L'une pour un laboratoire et l'autre pour fermer de fruits.

21. Salle a manger dégagée de tout et qui ne sert qu'à cela.

22. Autre corridor dont la veüe respond à l'autre et continue tout au trauere du chasteau ou l'on entre dessous le grand Escailler.

23. Deux pieces qui peuvent servir pour les filles de Chambre et cervantes.

24. 25. Deux garde robbes.

26. Antichambre.

27. Escailler derobbé qui ne va qu'au premier et bel Étage.

28. Chambre pour deux licts.

29. Les bains avec deux Cuves.

30. Salle devant les Bains pour y manger quand l'on voudra.

31. Escailler qui va depuis le bas jusques tout en haut de la maison il est a remarquer que le rondeau que l'on voit vis à vis... cet Escailler derobbé sert pour enfermer ce qui est necessaire pour tenir la maison nette. Les vuides entre la salle et le grand Escailler sont pour la provission journalliere en bois.

32. Passage dans l'aisle ou l'on descend une marche de la salle à manger.

33. Portique avec des colonnes d'un ordre ionique relevé de six marches au dessus de la Cour du chasteau.

34. Petit passage pour aller à une petite cour enfermée qui servira pour la Cuisine, à costé du dit passage le degré servira pour monter dessous le toist et pour descendre aux lieux communs.

35. Salle du Commun avec une cheminée four et potager en cas de besoin.

36. Chambre pour la Vaisselle et les linges.

37. Chambre pour le Maistre d'hostel et les officiers.

38. Office pour le Confiturier avec sa cheminée.

39. Garde manger ou depence.

40. Cuisine avec sa cheminée, four, pottager et ses lavoirs exposés au Nord.

41. Petit passage ou il ij a une descente à costé tant pour aller à la pettite Cour de la Cuisine que pour descendre aux offices d'en bas ou il y peut avoir aussij un bucher.

42. Une piece pour mettre le viandes piquées.

43. Un autre pour coucher ceux de la Cuisine.

44. Garde meuble.

45. 46. 47. Trois chambres pour la livrée.

48. Chambre à coucher pour les pages.

49. La chapelle.

50. Chambre ou l'on monte par huict marches pour faire sa dévotion lorsque l'on ne se veut trouver dans la chapelle avec les autres et au dessous de la fenestre qui donne dans la chapelle l'on peut descendre quelques Marches pour trouver un petit lieu pour serrer l'argenterie dont l'on se sert dans la Chapelle.

DANS LE SECOND PLAN OU BEL ESTAGE

A. Est le grand Escailler.

B. La grande Salle avec ses piedeustaux et Niches all'entour.

C. D. E. sont les Antichambres, Chambre du licts et grand Cabinet, les quelles pieces sont egalles de deux costés quoij... Cet appartement a droit peut estre distinqué pour la richesse en meubles et Ornements a cause de sa belle Veüe, par laquelle raison l'on y a joint.

F. La Gallerie avec un Sallon aubout ou l'on peut mettre un billard, laquelle Gallerie d'autant plus aisement pourra servir pour la commodité du Maistre et de la Maistresse de la Maison, que leur appartement ij est dessous et

H. I. Le petit Escailler derobbé avec la garderobbe tout près.

K. Chambre de lict ou l'on entre de la grad Antichambre, marquée C.

L. La garderobbe.

M. N. O. Autre Grand Appartement, avec son Antichambre, Chambre de lict et grand Cabinet.

P. Garderobbe.

Q. Chambre de lict, ou l'on entre de mesme de l'Antichambre M.

R. La Garderobbe.

S. Un autre Garderobbe ou petit Cabinet.

T. Antichambre.

V. Chambre de lict.

X. Cabinet.

Y. Sallon ou l'on pourra mettr' un Portique.

Z. Petit Escailler, qui sert particulierement pour le dernier Appartement mentionné. Il est a remarquer, que dans la grande Salle les Croisées peuvent estre cintrés, si l'on veut et occuper toutte l'hauteur des petits Croisées d'en haut. Le toict n'est point à la Mansarde, mais ne laissera pas aussij de paroistre plus leger, pour une maison de Campagne. Au dessus de deux petits appartements à costé du Grand Escailler, et qui tournent vers la Cour, l'on pourra aisement pratiquer un Entresolle, puisque il restera encore assez d'hauteur pour des appartements mediocre.

APPENDICE II

Critique du projet de Roissy avec l'avis du président de Mesmes annotée probablement par le comte d'Avaux.

Nationalmuseum, Stockholm.

1.	1.
On a de place pour Lepaisseur du Chateau et pour la longueur de la Cour quarante vne toise quatre pieds deux pouces qui font 250 pieds 2 pouces si on a besoin d'vne toise de plus on la pourra prendre.	Cet espace la me paroist suffisant, c'est a M. Tessin a decider s'il veut vne toise de plus.
2.	2.
La cour selon les mesures qui sont prises doit auoir de largeur 28 toises. L'auant cour en a 32.	C'est vne grande largeur que 28 toises.
3.	3.
Il faut la maison double au moins demy double c'est a dire d'environ 35 pieds d'épaisseur en dedans oeuure.	Cet article la est sans difficulté.
4.	4.
A l'égard de l'exaucement on en laisse M. Tessin le Maistre on croit pourtant que pour la campagne, 18 pieds suffisent pour les appartemens hauts qui seront les plus beaux et en bas quelque chose de moins on en a vu a Paris de 15 pieds de haut dont on est fort content.	Ç'a toujours esté mon auis.

5.

Au dessus des deux Etages il faut vn Corridor ou on aille s'il se peut par deux petites degrez qui degageront toute la maison, car on ne compte pas que le grand escailler aille jusques au haut et dans le Corridor il ne faut pas de logement plus grand que d'vne chambre et d'vne garderobbe.

5.

Je croy cet article là bien.

6.

J'y voudrais vne chambre pour les laquais et vne plus grande chambre pour seruir de garde-meuble.

6.

D'honnestes gens qui sont dans vn Coridor sont fort incommodez du voisinage des laquais qui seront mieux dans une bassecour ou dans vne aisle basse; passe pour le garde-meuble.

7.

Dans le bas il suffit d'auoir d'vn costé vn appartement ou la compagnie puisse demeurer en été, c'est a dire vne salle en suitte vne grande antichambre qui sont les lieux publics de la maison puis vne chambre a coucher, et vne garderobe aupres, cela ne laisse pas de faire vn appartement honorable et l'estranger qui est logé n'est pas incommodé qu'on se tienne dans la salle ou dans son antichambre.

7.

C'est a M. Tessin a decider de la distribution je croy pourtant que celle que je propose n'est pas mal je l'ay mandé comme vn exemple pour me faire entendre.

8.

De l'autre costé en bas il faudroit l'appartement du maistre de la maison, il le faut infinement commode et pour cet effet vne antichambre qui peut estre commun pour les deux chambres dy mary et de la femme deux garderobes separés, et au moins un cabinet et deux s'il se peut. M. de Mesmes dit que cela pourra pratiquer aisement parceque ces pieces estant beaucoup plus petites que celles de l'autre costé elles doivent estre aussy moins exaucées ce qui pourroit donner des Entresols, mais il n'a pas songé qu'on ne peut pratiquer des Entresols puisque l'estage d'enbas ne doit auoir que 15 pieds de haut tout au plus.

8.

Cet article là est bien aux entresoles pres, j'auoüe que j'ai fait vne sotise en proposant d'en faire dans vn exaucement de 15 pieds, un pied de plus en donneroit car si vous souuenez a Cramayel du petit Cabinet du costé ou mon pere logeoit, il n'a que 7 pieds de haut le dessus autant et il ne nous manqueroit que l'epoisseur du planches et si cela se pourroit menager c'est vne grande commodité.

9.

Pour ce qui est de l'estage d'enhaut on y doit faire les beaux appartemens, il en faut vn plus beau que les autres.

9.

Je croy cet article la bon.

10.

Il faudroit menager quelque petit degré pour les beaux appartemens en sorte qu'on ne fut pas toujours obligé de passer par le grand Escalier.

11.

On ne veut point de Salon il occupe la moitié de la maison et l'on n'y va jamais.

12.

Mais l'on souhaite vne petite gallerie qui est plus d'vsage qu'vne grande. M. de Mesme trouue qu'il seroit agreable qu'on y abordast par l'appartement du Maistre, et par quelqu'autre appartement Etranger pour la rendre d'vn plus grand vsage mais il n'a pas fait reflexion que l'apartement du maistre doit estre en bas et la galerie en haut a cause de la veüe.

13.

Il faut vne salle a manger degagée et qui ne serve qu'a cela.

14.

Il faudra mettre vn Billart dans quelque antichambre ou dans quelque autre endroit.

15.

Il faut vne Chambre pour des enfans.

16.

Il faudroit tascher de menager vne chambre a serrer des fruits et vn Eutresol ou on mettroit des liqueurs et autre choses et mesme vn l'aboratoire pour distiller des fleurs.

17.

Il faut auoir des caues a l'ordinaire pour rendre les logemens bas plus sains, on les pourroit separer en trois ou quatre, deux grandes pour mettre du gros bois et des fagots, vne moins grande pour le vin et vne plus petite pour des vins de liqueur, et pour quelque petite piece de vin rare, et pour leur donner

10.

Le degré que je demande a chaque bout du Corridor pour degager les grands appartements.

11.

Vn beau vestibulle est tout aussy bien et n'occupe pas tant de place.

12.

Il est assez indifferent qu'vne petite gallerie soit en bas ou en haut je l'ay proposé en bas parceque vous la demandez pour promenade en hiuer et qu'on ne va pas chercher vne gallerie qui n'est pas aportée de son appartement outre que les veues quoy qu'agreables ne sont pas des plus belles.

13.

Vne salle a manger est essentielle.

14.

Quand vne maison est faite on cherche la place d'vn billard sans y songer d'auance.

15.

On en trouve quand vne maison est faite.

16.

Comme aux precedents articles.

17.

En faisant des Caues sous tout le corps du logis il les faut separer et l'on trouuve de tout cela les cinq marches a monter releuent vne maison et luy donnent de la grace.

plus de jour on montre cinq ou six marches de la cour dans le Chasteau.

18.

J'approuue fort deux aisles basses et deux pauillons au bout et point de mur d'architecture auec des arcades a jour cela donneroit trop de facilité d'avant d'entrer du jardin dans la maison. Dans vn des pauillons il faut faire vne belle Cuisine et vn garde manger qui doit estre exposé au nort et si l'on veut dans le double du garde manger vne autre piece pour mettre les viandes piquées et pour coucher un garçon de Cuisine et quelque coin pour serrer du bois.

18.

Je reviens a vostre auis pour ne point faire de mur a jour a cause de la facilité du passage cependant cela egayeroit bien vostre Cour de voir au moins d'vn costé des jardins, le seul gardemanger est essentiel au nort.

19.

Il faut au pres de la Cuisine vne petite Cour auec vn Egout dans le dehors, ou vn puissard apres la petite Cour vne salle a manger pour la liurée qui auroit vne ou deux cheminées et seruiroit de seconde cuisine en cas de besoin. En suitte vne office pour le confiturier ou il y auroit une cheminée ou un poesle et aupres vne salle a manger pour le maistre d'hostel et les officiers.

19.

Cet article là me paroist bien.

20.

Les offices, les Cuisines, le garde manger tout cela est mieux exposé au nort.

20.

Dans le mesme pauillon differentes pieces ne peuuent auoir la mesme exposition, le seul garde manger et cuisine au nort.

21.

Dans l'autre aisle on pourroit faire des chambres pour des enfans et pour des officiers et la chapelle dans le pauillon du bout; il est facheux qu'on ne puisse menager vne tribune et qu'on soit obligé d'estre en bas auec tous les paysans qui viennent a la messe.

21.

C'estoit pour paruenir a auoir vne Tribune que je proposois l'aisle du costé de la Chapelle capable de porter vne galerie au dessus.

22.

Ne pourroit on pas couurir les aisles basses en terrasses on y passeroit pour aller a vne Tribune qu'on seroit a la Chapelle.

22.

Je n'en serois pas trop d'auis cela n'est jamais solide hors que le dessous ne soit vouté la depense est grande.

23.

Ne pourroit on pas trouuer des endroits a placer des lieux de Commodité.

23.

Il en faut absolument distribuer a tous les estages aux deux bouts de la maison.

24.

Si on trouuoit la Cour du Chasteau assez large a 26 thoises, comme le Chasteau en aura 32, il y auroit de chaque costé 3 toises pour lepaisseur des aisles qui ne seront apparemment que de 3 toises et demy ou 4 toises au plus ainsy chaque aisle ne deborderoit le chasteau que d'vne demi toise ou d'vne toise au plus et la face du bout de l'orangerie ne seroit pas si fort cachée comme elle sera si on fait les aisles a 28 toises de distance de l'vne a l'autre.

24.

Je ne croy pas qu'il y ait d'jnconuenient de reduire la largeur de la Cour mesme a 26 toises mais c'est a M. Tessin a en decider.

25.

Si on ne donne que 26 toises de largeur a la Cour et trois toises et demye aux aisles, les aisles ne deborderont le chateau que de trois pieds, cela ne laissera pas de faire vn mauvais effet pour la veüe quand on sera aux fenestres des deux bouts du chasteau. Je laisse a examiner si il est mieux de souffrir cette difformité ou bien de faire le chasteau de 33 toises ce qui n'auroit d'autre inconuenient si non que le Chasteau ne sera pas a l'alignement des allées de Maronniers qui ferment le Parterre qui sont a 32 toises et qu'il les debordera de trois pieds de chasque costé.

25.

Il n'y a aucun inconuenient d'alonger le Chasteau de quelque chose et au lieu que le dehors du chasteau se trouue d'alignement aux allées de maronnierre en le faisant de mesme largeur qu'il que fenestre les enfillera en alongeant le chasteau et c'est vne beauté au lieu d'vn inconuenient.

Ce que j'ay toujours oublié et qui fait vn vray plaisir c'est vn petit appartement de bains de trois ou quatre pieces qui rendent les vns dans les autres pour se baigner, pour se coucher apres, pour seruir de garderobbe, la Chambre a coucher assez grande pour deux lits, la Chambre des bains pour deux Cuues, deux amis se baignent volontiers ensemble et deux femmes aussy. Je vous mande cecy Monsieur pour rien oublier car ce n'est pas vne chose essentielle mais vne infinement agreable.

Je n'ay consulté personne sur ce memoire cy. Je n'en ay peut estre pas mieux fait mais au moins personne ne partagera auec moy le blasme et les louanges.

APPENDICE III

Critique du projet de Roissy due probablement au comte d'Avaux.

Nationalmuseum, Stockholm.

1. Je ne vois pas qu'on puisse entrer dans la Gallerie par l'appartement du Maistre, et par vn appartement Estranger; parceque l'appartement du Maistre doit estre en bas et la Gallerie en haut a cause de la Veüe, et comme je ne crois pas qu'on doit loger en haut le Maistre de la Maison, il reste a scavoir si on mettroit la Gallerie en bas.

2. Il faut vn Cabinet pour le Maistre de la Maison, et vn pour la Maitresse.

Il faudroit trouver à mettre en quelque endroit vne ou deux chambres pour serrer les Fruits et autres choses. Quelque petite entresole ou la Maitresse de la Maison mettroit des liqueurs et autres choses, qu'elle voudroit serrer. Il seroit mesme agreable d'auoir vn laboratoire pour distiller des fleurs; toutes ces petites commoditez la sont d'vn grand secours dans vne Maison de campagne.

Il faut vne salle a manger degagée de tout.

Je serois tres aise qu'on pust trouuer dans quelque Antichambre ou dans quelque endroit degagé vne place a mettre un billard : il ne seroit pas mal proche de la Gallerie.

Il faut aussi des lieux de commodité, il en faudroit vn vert l'appartement du Maistre, vn autre en haut et vn en bas.

3. Je scay la largeur de la Cour qui est de 28 thoises, celle de l'Auantcour qui est de 32, mais je ne scay pas la longueur de la Cour, et encore moins combien il y a depuis le coin de la Maison qui donne sur le jardin jusques au bout de la Cour; cela est necessaire a scauoir pour prendre ses mesures justes pour l'espaisseur du corps de logis et pour auoir assez de place pour faire vne Cour raisonnable. Il n'est pas possible de gagner du terrain du costé de la Cour, parce que l'Allée de trauerse nous contraint. Je ne scay si on pourroit gagner du costé du jardin.

4. Je crois qu'il faut deux grandes Caues vne pour les fagots et l'autre pour le gros bois; vne autre plus petite pour le Vin, et vne autre encore plus petite pour serrer les bouteilles et Vins de liqueur, et mesme une piece ou deux de quelque vin extra ordinaire.

5. J'approuue fort les deux Aisles basses comme au Raincy dont l'vne ne serois composée que d'un mur d'Architecture au bout duquel on feroit vne petite Chapelle, et l'autre contiendroit des chambres pour les Officiers de Cuisine, etc.; avec un Corridor qui iroit gagner vne Cuisine qui feroit la cimetrie à la Chapelle; la difficulté que j'y trouve est que la belle veue est du costé du midy, c'est-

a dire en entrant dans le Chasteau a droite, parconsequent les Arcades deuroient estre de ce costé la, elles seroient mal du costé du Nord, et pour la Veue, et pour le froid; mais comme on doit mettre par la mesme raison les beaux appartemens du costé de la belle veüe, et la salle a manger, il faudroit y mettre la Cuisine, cependant la Cuisine doit estre au bout de l'Aisle ou on doit faire des Chambres et vn Corridor pour seruir a couuert. Dans le pauillon de la Cuisine, il faut y avoir vne belle Cuisine, vn garde manger qui doit estre exposé au Nord; quelques méschant endroit pour mettre du bois; aupres de la Cuisine vne salle a manger pour la liurée dans laquelle il y aura vne ou deux cheminées pour seruir de seconde cuisine en cas de besoin, apres cela vne salle a manger pour le M^e^ d'hostel, vne office pour le Confiturier qui ait une cheminée et a costé vn potager de deux ou trois fourneaux au dessus desquels il y aura vn manteau qui receura la fumée et la portera dans la Cheminée. Il faut vne autre office pour mettre le pain la Vaisselle et autres choses; il faut aussi s'il y a assez d'espace mettre quelques chambres pour les officiers d'office et de Cuisine. Je ne scay si on pourroit trouuer moyen de laisser vn petit espace vide qui seruirait pour lauer la Vaisselle et les Escuelles.

Je crois qu'il faudroit mettre ces deux Aisles aux deux coins de dehors des pauillons, autrement cela retressiroit trop la Cour, a moins qu'on ne fasse le Chateau de plus de 32 thoises de face; en ce cas la il faudra que les Aisles prennent vn peu sur les pauillons, car la Cour ne doit pas estre plus large que l'Avantcour, et l'Avantcour ne peut auoir que 32 thoises, l'Orangerie estant desja batie, et on ne peut eslargir l'Auantcour en reculant l'autre Aisle par deux raisons, l'vne que le point du milieu est desja pris que les Jardins et tout le reste est réglé la dessus. L'autre que si on a eslargi la Cour et l'Avantcour, il faudrait aussi les alonger, ce qui romproit toutes les mesures qu'on a desja prises, soit pour les allées de trauerse soit pour autre chose.

6. J'approue que l'Escuyer soit mis dans la Basse Cour auec la livrée de tous les Suruenans; mais ne pourroit on pas auoir une chambre ou deux pour les gens de liurée du Me de la Maison. Il faut aussi auoir au haut de la Maison vne assez grande Chambre pour seruir de gardemeuble.

7. Je ne scay s'il ne faudroit pas menager quelque petit degré pour les beaux appartemens, en sorte qu'on ne fust pas toujours obligé de passer par le grand Escalier.

Il faut au moins que la Maison ait six degrez d'esleuation sur la Cour, il y en a huit presentement au Chateau qui est fait.

Je ne pense pas qu'on puisse tourner le Chateau autrement en le mettant a la mesme place ou il est, et il n'est pas possible de le changer de place, les jardins seroient alors trop mal disposez.

APPENDICE IV

Mémoire du premier projet du Louvre par N. Tessin

Paris, Archives Nationales. O[1] 1669.
Piece N° 56.

Mémoire

qui m'a esté donné par Sa Majesté, le premier Septembre. Concernant un projet du Louvre fait par le Baron de Tessin premier Architecte et Surintendant du Roy de Suède.

(J.-H. Mansart.)

MÉMOIRE INSTRUCTIF TOUCHANT LES DESSEINS FORMÉS POUR LE LOUVRE

Pendant les divers séjours que j'ay fait en france, du tems des surintendances de Mrs Colbert et Louvois, l'on m'a asseuré que la dépense qui se faisoit aux Jardins et Maisons Royales, montoit depuis huit jusqu'à seize millions par an. De si grandes sommes employées aux lustres de la france, ne font pas moins connoitre la grandeur d'ame de son Auguste Roy, que ses autres actions héroiques.

Il est constant que rien n'aproche tant de la grandeur Romaine que les vastes ouvrages que sa Majesté a entrepris et exécutés, mais comme il faudroit plusieurs volumes pour en faire le détail, j'aime mieux les admirer que d'en parler imparfaitement.

Je ne scaurois pourtant m'empêcher de dire que pour les Jardins et les Eaux l'antiquité la plus superbe ne scauroit se vanter d'avoir égalé ce que la france a produit pendant cet heureux regne.

Pour les autres Arts, l'Italie prétend le disputer à la France, mais il y en a, dont la seule Ville de Paris renferme plus d'habiles gens, que toute l'Italie ensemble, la sculpture est de ce nombre. Le nombre d'habiles Peintres de france fait aussi connoitre jusqu'a quel degré la peinture s'y est poussée, et il y a apparence que soutenue par la libéralité du Roy, elle ne devra rien à la sculpture avec le tems.

Pour l'Architecture des édifices faits sous le regne present, il me paroist qu'elle peut etre considéré par raport aux différens âges du Roy. J'ay trouvé les premiers batimens de ce regne un peu differens des derniers que j'ay veus, et le goust sembloit vouloir changer en france lorsque j'en suis party la dernière fois. Sur ce qui m'en est revenu depuis, j'ay lieu de croire que ce goust se confirme cela ne pouvoit guerre manquer depuis que le Roy s'est acquis lui meme une si grande experience

dans les arts et qu'il a honoré de la surintendance des batimens une personne qui produit de lui meme des choses si dignes de son Maitre, ayant seu faire un heureux melange du feu des françois, et du Phlegme des Italiens.

Si l'on remonte aux regnes precedens, ce melange si necessaire se trouvera entierement banny des batimens de france.

Le Louvre quand meme il n'auroit pas été fait en divers tems et a diverses reprises, manque de régularité et de goust. L'envie que le Roy a temoigné autrefois de le vouloir rectifier en l'achevant en est une preuve, il paroist qu'a present il n'est plus question de cela.

Je me suis neanmoins trouvé flatté de l'honneur de pouvoir m'occuper de quelque chose qui ait raport a la gloire et a la grandeur de Sa Majesté, quand cela ne serviroit que pour laisser à la postérité cette marque de zele et d'admiration d'Un etranger pour le plus grand des Monarques françois. Ce grand Edifice m'ayant paru un objet digne de mes veilles. C'est dans cette veue que j'en ay formé les desseins, je puis dire avec Etude et aplication.

Quand à la reussite, elle depend du goust de Sa Majesté dont la finesse doit faire trembler les plus vastes genies. Je scay qu'un aussi grand homme que le Cavalier Bernin n'a pas eu le bonheur de lui plaire, cela m'auroit due decourager, il a été sur les lieux pour deffendre ses desseins, je me trouve absent sans pouvoir soutenir les miens. Je n'ay eu d'autre secours que les Estampes, et le souvenir de ce que j'ay vû autrefois au Louvre, lorsque j'estois a Paris sans aucun dessein d'y jamais travailler. J'ay formé ces desseins sans qu'on me les ait demandés, je les envoye dans un tems de guerre, ou les Arts regnent peu, et dans un pays ou les connoisseurs abondent.

Nonobstant tout cela je n'ay pu resister a l'envie de produire quelque chose à la gloire d'un si grand Roy, persuadé que ce que j'ay fait de mon propre mouvement loin de déplaire, poura meriter l'indulgence de Sa Majesté, si mes Idees ne sont pas aussi eslevées qu'elles devroient l'etre.

AVANT COUR

Lavant Cour doit etre formée de la façade ou Peristile, et de deux aisles neuves qu'on propose d'y joindre.

Pour la façade l'on seroit d'avis d'y eslever un attique de la hauteur du fronton qui y est. Cet attique paroist d'autant plus nécessaire que la dite façade est un peu basse. Des fenestres y feroient aussi mieux que des Niches.

Il faudroit aussi qu'on baissast la grande Arcade d'Entrée qui interrompt la colonnade, d'autant que c'est une licence presque sans exemple, et qui choque la veüe.

A l'egard de l'Architecture des deux aisles, on la fait pareille a celle de la façade meme, a la reserve du Rustique que l'on a ouvert par des Arcades nécessaires pour mettre les Carosses à l'abry, au fond desquelles il y a des logemens pour les gardes.

Si l'on vouloit mettre des Pilastres au lieu des Colonnes aux deux aisles mentionnées, cela seroit indifférent et peut être mieux. Pour ce qui est de la grille de fer, on y pouvoit donner telle forme qu'on voudroit.

LA COUR RONDE

C'est icy ou le plus grand changement se doit faire, l'on conserve à la vérité la pluspart du dehors du Louvre tant du costé de l'entrée principale que vers la Seine et la rue Saint honoré avec les murailles qui separent le batiment au milieu, mais pour la vielle Cour on la change entierement, l'Architecture ne m'en paroist pas assés réguliére pour devoir etre menagée. Quoy qu'il en soit, il est certain que cette Cour est trop grande présentement, et qu'une si vaste etendue diminue tous les objets, ce qui est conforme au sentiment du Sieur Perrault, qui cite la Chapelle de l'Escurial comme

un exemple sage pour prevenir une pareille incongruité. L'on propose donc la figure de cette Cour circulaire, elle a 43. th. de diamettre ou environ, sans les portiques, largeur convenable par raport à l'étendue de la Veüe.

Dans la circonférence de ces portiques circulaires, il y a trente deux arcades d'un ordre Dorique en bas, et trente deux autres d'un ordre Ionique en haut, dont la grandeur surpasse ceux du Palais farnese, et par conséquent tout ce qu'il y a dans Rome de cette espéce la.

Sous les portiques deux carosses de front pouront aisément passer leur largeur en dedans etant d'environ 3 thoises 1/2.

Vignole au palais de Caprarole a fait une Cour ronde, qui est petite, mais néanmoins fort aplaudie parmy les Connoisseurs. Le Cercle est de toutes les figures celle qui s'insinue le plus agreablement dans l'œil. Dans les spectacles, Carousels et autres festes la forme ronde produit un effet admirable, tout le monde voit egalement bien, et dans cette Cour cy l'on pourroit placer 20. à 25000. spectateurs presque sans offusquer l'architecture.

L'on allegueroit encore d'autres raisons pour justifier le parti qu'on a pris de faire cette Cour ronde, si l'on croioit quelle peut deplaire par sa figure.

L'on trouvera peut etre a redire que les Portiques empechent que les apartemens n'ayent veües sur la Cour, mais cela s'est pratiqué en beaucoup d'anciens Palais, et se pratique encore aujourd'huy en plusieurs endroits d'Italie.

Liv. III, chap. XX.

Palladio donne un dessein de Portiques, en quelque maniere semblables aux miens qu'il a pratiqué à Vincenze avec un tel succes, qu'il les compare avec les plus grands, et les plus beaux batimens Antiques.

Ce dessein de Palladio a été depuis en quelque maniere imité en l'Amphitheatre de Parme, par le succés duquel il est facile de comprendre l'usage magnifique dont seroit cette Cour dans les occasions de festes et de spectacles.

Le Cavalier Baromin a imité ces Portiques au Palais falconieri a Rome, ou il en a fait trois Etages d'ordre Corinthien.

Un Eleve du Cavalier Bernin nommé Francisco Avancini a fait la Cour du Palais du Duc de Modene, presque dans ce goust là, mais toute la Cour n'est que de Cinq Arcades en largeur, et de sept en profondeur. Ce qui pourtant ne laisse pas de faire un bel effet quoique l'Architecture y soit fort interrompüe par les arcades qui brisent l'Architecture et la frise, outre plusieurs autres deffauts, sur lesquels il n'est pas question de s'estendre. J'ay cru devoir alleguer ces exemples pour soutenir la rondeur de la Cour, et les Arcades.

Enfin pour juger de la magnificence de cette Cour l'on n'a qu'a se figurer, que presque sans sortir du Centre, l'on y découvre quatre grandes entrées, quatre grands Escaliers, 64. demies Colonnes d'environ 4. th. avec 228. demi Pilastres de la même hauteur, et près de 500. Colonnes d'environ 12 à 14. pieds avec encore plus de Pilastres, 64. grandes Collonnes Isolées qui se trouvent aux quatre entrées de la Cour, 80. Statues sans celles du dedans, 64. devises en bas reliefs, et autant de Medaillons, ce qui estant justement le nombre des Roys de france, à donné lieu d'y mettre leurs Portraits et leurs devises.

DISTRIBUTION DES PETITES COURS

Dans les intervales qui se trouvent entre les vieux corps de Logis, et les Portiques, l'on a pratiqué vers les Angles 8 petites Cours, marqué 48. Oblongues, chacune de 19. th. de long, et de 1. de large, sur lesquelles Cours 32 pieces dont 8. a chaque Etage servant de logement pour quantité d'officiers de la Maison et des Gardes, ont leurs veües. 49.

Vis a vis ces 32 pieces, il y a en six Etages 48. petits appartemens en maniere d'Entresolles de

2 pieces chacun ayant leurs veües sur les deux Cours qui sont vers la Seine, et sur les 2. qui sont du costé de la rue Saint honoré. 50.

Ceux du premier et du 2. Etages, sont pour quelques Seigneurs et dames, dont la présence est la plus necessaire a la Cour. Ceux des plus hauts Etages pour les petits officiers.

C'est pour ces 8. Cours susnommées, que les grands Escaliers, la Chapelle, les Sallons, comme aussi les Vestibules d'en bas recoivent leurs lumières.

DISTRIBUTION DES APPARTEMENS

De l'avant Cour l'on entre dans la Cour ronde, l'ayant traversée, l'on monte du costé de la Seine par l'Escalier N° 1. dans le grand Sallon lequel occupe toute la hauteur du batiment, et recoit le jour du costé de la Riviere.

A la droite de ce Sallon est le grand appartement du Roy, et a la gauche celui de Monseigneur, tous deux Enfilés.

Celui du Roy est composé du Sallon, 2. de 2 grands Antichambres. 3. 4. qui se trouvent deja au Louvre, d'une autre Sale 5. de la grande Chambre d'audience, 6. de celle du Lit. 7. d'un Cabinet. 8. d'une Gallerie, 9. de 46. thoises de longueur sur pres de 6. thoises de largeur, paralelle a l'ancienne grande Gallerie du Louvre, et d'un second grand Sallon 10. au bout, encore plus eslevé que le premier et orné dedans de Colonnes Corinthiennes Isolées.

La suite du grand appartement de la Reyne se trouve du costé de la rüe Saint honoré pareil a celuy du Roy.

Ces deux grands apartemens se communiquent par ceux de la demeure ordinaire de leurs Majestés, dont l'entrée est vis a vis celle de l'avancour, voicy les pieces de celuy du Roy.

La premiere Salle octogone, 11. pour les Gardes la Salle a manger, 12. deux grandes Antichambres 13-14. La chambre du Lit 15. Le Cabinet 16. un petit passage, 17. qui conduit à la grande Chambre du Lit du Roy. Il y en a autant du costé de la Reyne.

Ces pieces, excepté aux heures du repas, se pouvoient fermer afin de rendre la communication d'autant plus commode entre les deux apartemens.

Derriere ces apartemens il y a quantité de Garderobes et Chambres, 23. dégagées par les petits Escaliers qui montent jusqu'aux plus hauts Estages, et dont les veües donnent sur les petites Cours.

A Costé des 4. principales entrées, il y a huit Escaliers ovales. 45. qui servent pour abreger les grands tours qu'on seroit autrement obligé de faire toujours avant d'entrer aux Sallons.

Pour revenir au Cabinet du grand apartement du Roy, la petite Gallerie du Louvre y répond et apres avoir traversé le vieux grand Sallon, 19. l'on entre dans l'ancienne grande Gallerie, 20. qui conduit aux Thuilleries. La Cour qui se trouve entre cette ancienne Gallerie et la Gallerie du Roy neuve ayant pres de 42. thoises de longueur sur plus de 15 th. de largeur servira pour les offices de la bouche, du Gobelet, de la Panneterie, de la fruiterie, et autres offices de Sa Majesté.

Aupres du grand Sallon au bout de la gallerie neuve, il y a aussi un Coridor. 21. qui conduit à l'ancienne Gallerie du Louvre, a costé duquel comme aussi autour de la Cour susnommé, l'on a apuyé plusieurs piéces, qui ne paroissent point mal convenir pour le Cabinet des Medailles, et pour la Bibliotheque de la Chambre comme aussi pour des Bains, 22. 22.

La meme distribution se trouve du costé de la Reyne.

Il faut maintenant parler des apartemens de Monseigneur et de Madame la Dauphine.

Celui de Monseigneur le Dauphin est composé du Salon. 2. de deux grandes Antichambres d'une Salle 53. d'une grande Chambre d'audience. 54. de la Chambre du Lit. 55. d'un Cabinet 56 d'une Galerie 57. et d'un autre Cabinet au bout 58.

Ces deux dernières ont leurs veües sur la Seine, et sont dans l'aisle de l'avant cour, il est à re-

marquer que l'enfilade depuis ce Cabinet, jusqu'au grand Sallon du Roy marqué 10, qui est au bou de la gallerie neuve est de plus de 200 th. de longueur. Le grand Escalier ovale 59. au bout de l'aisle de l'avancour, doit etre ornée de Colonnes et se trouve meme plus spacieux que le plus grand Escalier, dans ce genre-la, qui est a Monte-Cavallo.

Cet Escalier sert pour degager le grand Apartement de Monseigneur et pour conduire a sa demeure ordinaire qui est aussi dans une des aisles de l'avantcour et qui a ses veües sur la rue, qui est composé d'une Salle des Gardes 60. d'une Antichambre. 61. d'une Salle a manger 62. d'un second antichambre 63. d'une Chambre d'audience 64. d'une autre pour coucher 65. laquelle a une communication 66. avec la grande Chambre du Lit 55. et d'un passage 68. qui par le moyen d'un Cabinet conduit aussi à un autre appartement 69. destiné pour quelque personne de la famille Royale composé de 4. pièces auxquelles il faudroit donner du jour par les fenestres qu'on perceroit dans la facade du Peristile aux endroits ou sont les Niches.

Un pareil escalier et la meme distribution d'apartemens se trouve encore dans l'autre aisle pour Madame la Dauphine.

La Chapelle 70. au dessus de la grande porte du Louvre se trouve entre ces apartemens, elle a 11. th. de longueur sur 8. th. environ de largeur 11. th. de hauteur.

En cas qu'elle ne fust point trouvé assés grande, il y auroit moyen d'en placer une autre au bout de la Gallerie de la Reyne. Voila l'eclaircissement que j'ay cru nécessaire pour la suite des apartemens, au reste ceux d'en bas peuvent etre employez pour les bureaux des Secretaires d'Etat, et autres, et ceux d'en haut pour les Gardes Meubles et magasins, mais leur destination telle qu'elle puisse etre ne doit pas empecher la distribution générale.

TROISIEME COUR

Il reste encore a parler de la troisieme Cour du Costé des Thuilleries, que l'on pourroit en quelque maniere traiter de Jardin. Ses quatre Costés sont, la facade des Thuilleries au couchant, a l'oposite celle ou sont les petits apartemens du Roy et de la Reyne, et les Galleries au Nord et au Midy.

Cette Cour sera divisée en deux parties par le moyen de cinq ou six longues marches qui la couperont en travers depuis le Sallon du Roy qui est au bout de la Gallerie Neuve, jusqu'à celui de la Reyne.

Comme les deux parties de cette Cour sont veües des apartemens de leurs Majestés, et que les Carosses n'y doivent point passer, elles demandent ce semble a etre ornées la haute de deux grands Bassins bordés de Marbre, et entourez de Statües, et la basse d'un grand Parterre borné au Midy et au Nort d'une muraille paralelle a la Ville et Couverte de Pallissades.

Cette Pallissade cachera le bas de l'architecture de la dite Gallerie des Thuilleries, et empechera la veüe de ses apartemens bas, dont les fenestres donneroient sur cette Cour ou parterre.

Entre cette muraille et la dite Gallerie, il y aura de chaque costé une Cour longue et étroite d'environ 8. th. de largeur qui poura donner plus d'une sorte de commodité.

A l'endroit de la grande Cour des Thuilleries ou la Ligne droite entre le Louvre et les thuilleries se courbe ou fait une insertion, l'on pourra pratiquer un grand Bassin avec un gros jet d'Eau pour derober a la veüe cette irrégularité du quarré.

L'architecture des faces qui environnent cette Cour est entierement différente de celle des deux autres.

Les Colonnes avec l'entablement ont plus de 13 1/2 th. de hauteur, de sorte qu'on y poura voir toutes les parties de l'ordre composite, dans leur dernière beauté, et l'on seroit d'avis d'imiter en quelque maniere le frontispice qui se trouve dans le Jardin du Conetable Colonne a Rome, vul-

gairement apellé Neven, et pour les Chapiteaux ceux du Sallon des thermes de Diocletien qui sont estimez les plus beaux de l'ordre composite.

Le rez de Chaussée au dessous des Galleries neuves, percé par arcades pouroit servir pour une Orangerie. Les Galleries au dessus pouront avoir plus de 7 1/2 th. de hauteur, et les Sallons 11. th.

A la face principale de cette troisieme Cour il y aura aussi un spacieux portique en bas vouté avec 11. Arcades, et enrichi de Colonnes. Les grands pillastres Canellez se sont pratiquez aux Portique du Panthéon, sans que les Colonnes le soient.

L'attique en haut qui est sur le derrière de la Gallerie est replié sur le devant du Sallon.

Des Bustes au dessus des fenestres paroissent mieux convenir que des fenestres. Comme aussi des inscriptions dans l'attique en haut, mais à la face principale des fenestres seroient plus nécessaires.

APPENDICE V

Mémoire sur le Projet du Louvre de Tessin par J.-H. Mansart.

Paris, Archives Nationales. O^1 1669.

Pièce N° 37.

Copie de mon avis

au sujet des desseins et modele qui ont été presentez a Sa majesté, faits par M[r] le baron de Tessin Surintendant et premier Architecte de Sa Majesté Suedoise.

Le 18 Janvier 1706.

Le Roy, apres avoir veu les Desseins et modele faits pour le Chateau du Louvre par M. le baron de Tessin premier architecte et sur-intendant des batimens de sa Majesté Suédoise, m'a ordonné de les faire porter dans une des Salles du Louvre à Paris, pour être placez avec d'autres modèles donnez par plusieurs habiles architectes pour le même Sujet.

Les Architectes qui composent l'accadémie, estant ce jourd'hui 18. janvier 1706 assemblez a la dite accademie m'ont prié de trouver bon, qu'ils me fissent la lecture de l'examen et des reflexions qu'ils ont faites sur le modele et desseins de mon dit sieur le baron de Tessin, ainsi qu'ils font de tous les ouvrages et propositions qui concernent l'Architecture.

Après en avoir entendu la lecture, par laquelle il paroit, que quelque mérite que puisse avoir M. le baron de Tessin, il n'a point assez entré dans les intentions et la manière qu'il convient finir un aussi grand ouvrage, que nous désirerions plutot augmenter que diminuer, quoi que la cour de ce chateau soit d'une vaste étendue; on la trouveroit petite si sa Majesté habitoit son Chateau du Louvre, c'est pourquoy il ne conviendroit pas de la retrancher pour en faire dedans huit petites autour de la ronde, qu'il propose et de plus je suis persuadé, que s'il avoit bien été informé de la beauté de l'architecture des faces du dedans de la Cour, il auroit été le premier par ses lumières à ne pas désirer de les detruire.

Il est encore à remarquer que l'usage de cette Cour ronde, ne nous seroit point convenable, le

Roy, êtant toujours accompagné d'une Cour nombreuse, et faisant des galleries, on a besoin qu'elles soient sur des lignes droites pour voir d'un coup d'œil l'étendue du batiment.

Comme aussi d'avoir de grandes entrées bien éclairées, pour conduire aux grands escalliers, d'autant que Sa Majesté est toujours suivie d'un grand nombre d'Officiers et de peuples, je ne suis point étonné que M. le baron de Tessin, quoique très habile, et très capable et du mérite duquel je fais tout le cas que je dois, n'ait point prevu toutes ces nécessités, qui ne sont connues parfaitement que de nous, qui avons l'honneur d'être toujours auprès du Roy notre Maitre, et je suis seur, que si nous avions quelque dessein à faire en Suéde, pour sa Majesté Suedoise, nous tomberions, peut être dans beaucoup d'inconvéniens.

L'on ne peut cependant trop louer le zéle et l'application de M. le baron de Tessin à donner des marques de son attachement et du désir qu'il a de faire quelque plaisir au Roy notre Maitre par un travail aussi important.

Il y a longtemps que je me suis informé et convaincu de son sçavoir et de sa grande Capacité et qu'il remplit très dignement la place de Surintendant et de premier Architecte de sa Majesté Suédoise.

Je voudrois en être aussi digne que Luy dans celle que j'ay l'honneur de remplir auprès de sa Majesté.

APPENDICE VI

Mémoire du second projet du Louvre par N. Tessin.

Nationalmuseum, Stockholm.

Memoire touchant le Plan du Louvre et de son bel etage.

Nº
1. Salle de Gardes.
2. Seconde salle de Gardes.
3. 4. 5. Trois Antichambres.
6. Salle d'Audience.
7. Chambre du lict.
8. Seconde Salle d'Audience.
9. Grand Cabinet.
10. Grande Gallerie.
11. Seconde Grande Gallerie.
12. Double Portique.
13. La Chapelle ou le Dome pour ne point paroitre en dehors, doit estre peint comm'à Scᵗ Ignace à Rome.
14. Salon d'audience.
15. Une peristyle, d. on peut voire les Feux d'artifice sur la Seine.
16. Une Salle.
17. La Gallerie des Thuilleries.
18. La Rue entre la Gallerie des Thuilleries et le jardin projecté.
19. L'escalier dont la premiere montée va à la Chapelle, et les branches à cotés au portique nº 12.
20. Alée qui respond à l'escalier et à la Chapelle, dont les espalliers sont de haute fustaie.
21. Le grand Portiqve.
22. Le grand Escaillier.
23. Salle de Gardes.
24. Seconde Salle des Gardes.
25. Salle du petit apartement du Roij.
26. Antichambre.
27. Chambre d'audience.

N° 28. Chambre du Lict.
29. Cabinet.
30. Gallerie des bijoux.
31. 32. 33. 34. Apartements des Bijoux, ou qui peut à tel usage qve l'on veut.
35. 36. 37. 38. 39. Des differents Garde robbes.
40. Grand Bassin avec un Parterre qu'on peut changer com'on veut.
41. Deux grands parterres.
42. Un Canal.

Il est à remarquer que tout l'autre côté opposée compose les Apartements de la Reyne, y ni à aucun autre changement que celuij du Theatre, qui est à la place de la Chapelle.

De la Salle de Gardes marquée n° 1. l'on va de l'autre côté dans l'Apartement de Monseigneur dont la suite se comprend de soy meme.

Du Portiqve d'en bas l'on monte par un Escaillier ovale entouré des Colonnes dans le petit apartement de Monseigneur.

Les Apartements vis à vis peuvent servir pour La Famille Royalle.

Ce qui se trouve dans Le plan entre le grand Peristyle et le Portique pourra servir des gardes des meubles.

Du côté de Seine l'on a marqué une Terrasse qui conduit à la Cour du Louvre. Ceux qui veulent aller à pied peuvent monter par les petits escaillers, tout cecij se trouveroit enrichij de Fontaines et Cascades.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

Abréviations : a. architecte; gr. graveur; p. peintre; sc. sculpteur.

Académie d'Architecture, IX, 10, 50, 71, 72, 75.
Adelcrantz (Göran Josua), a., 48, 49, 50, 52, 53, 54, 65, 68, 69, 72.
Adrien, empereur romain, 95.
Agrippa, 95.
Alexandre, 65.
Ammanati (B.), a., 116.
Antin (Duc d'), 123, 124, 125.
Apelle, 118.
Apollon, 18, 90, 107.
Aristote, 116.
Audran le jeune, p. gr., 10.
Auguste, 111.
Auguste, roi de Saxe, 32.
Avancini (Fr.), a., 59, 141.
Avaux (Comte d'), 23, 36, 37, 40, 41, 42, 45, 132, 137.
Aveline (Pierre), gr., 89.

Bacon (Fr.), 115.
Bassan, p., 119.
Baudoin (I.), 106, 107, 108.
Bauman (Simon), menuisier, 54.
Béchamel (M.), 41.
Bella (Stefano della), gr., 117.
Bellari (Giovanni Pietro), 113.
Bérain (Jean), décorateur, 11, 15, 16, 117.
Bernin (le Cavalier), a. et sc., 2, 3, 4, 5, 7, 47, 52, 56, 62, 70, 93, 116, 141.
Besenval (Jean-Victor de), 34.
Bloin (M.), gouverneur de Versailles, 65.
Blondel (François), a., 81, 104.
Boccace, 110.
Boccatio (Johannes), 110.
Borromin (Fr.), a., 59, 141.
Bourgogne (Duchesse de), 67.
Bramante, a., 116.
Bullet (Pierre), a., 71.

Campredon (Jacques de), 30, 31, 32, 64, 67.
Caramand (Comte Riquet de), 39, 44.
Caravage, p., 119.
Carrache (les), p., 119.
Cesari (Giuseppe), p., 119.
Chambray (Fréart de), 104.
Charles II, roi d'Espagne, 30.
Charles XII, roi de Suède, 1, 3, 30, 31, 33, 34, 123.
Charles XI, roi de Suède, 22, 27.
Charliat (Pierre-Jacques), X.
Chausse (Michel-Ange de la), 106.
Châtillon (M.), 10, 88, 90.
Chauveau (René), gr., 45, 53.
Christine, reine de Suède, 113.
Cignani (Carlo), p., 119.
Colbert (J.-B.), 118.
Coménius (J.-A.), 115.
Corelli (A.), compositeur, 117.

Corneille (Pierre), 117.
Cornu, sc., 17.
Corrège, p., 27, 29, 119.
Cortonnes (P. de), p., 65.
Cotte (Robert de), a., 69, 70, 124, 125.
Coypel (Noël), p., 10, 119.
Coypel (Antoine), p., 10, 126.
Coysevox, sc., 17.
Cronström (Daniel), diplomate, 10, 13, 16, 18, 22, 29, 36, 51, 66, 67, 71, 81, 91, 96, 121, 122, 123, 124, 125.

Demeux (Jacques), p., 16.
Descartes (René), 116.
Desjardins (Martin), sc., 17.
Diane, 18.
Dominiquin, p., 119.
Doucet (M.), 23.
Douglas (Comte de), 37.
Van Dyck, p., 119.

Edelinck (J.), gr., 104.
Éole, 10.
Ertinger, gr., 53.
Estrées (Cardinal d'), 114.

Félibien (Jean-François), 10, 71.
Ferquière (Marquis de), 12, 13.
Février, 105.
Flamen, sc., 17.
Fontaine, a., 64.
Forest, p., 28.
Fornaro (Duc de), 69.
Fosse (Charles de la), p., 10, 119.
Foucquet (Bernard), sc., 18, 19, 59.
Foucquet (Jacques), p., 9, 53, 54.
France (la), 82.
Frondeville (Marquis de), X.

Gabriel (Jacques-Ange), a., 70.
Garonne (la), 82.
Gassendi (Pierre), 116.
Gillot (Claude), p., 127.
Girardon (François), sc., 2, 11, 17, 19, 22, 62, 93, 102, 104, 114, 117.
Granier, sc., 17.
Gœthe, 98.
Guidi (Dominico), p., 17, 119.
Gyldenstolpe (Nils), p., 31.

Haton (Claude), gr., 38.
Hautefeuille (d'), ambassadeur de Malte, 29.
Hedvig Eleonora, reine de Suède, 12.
Hercule, 59.
Heures (les), 105.
Hiver (l'), 104.
Homère, 110, 117.
Harleman (Charles), a., 24, 92.

Jacquin, décorateur, 18.
Jouvenet (Jean), p., 119.
Jouy (Rouillé de), 39.
Juin, 109.

Laporte, décorateur, 18.
Largillière (Nicolas), p., 10.
Law, banquier, 39.
Le Brun (Charles), p., 2, 9, 17, 65, 82, 94, 104, 119.
Le Clerc (Sébastien), gr., 10, 22.
Le Père (Dominique), sc., 18.
Lefuel (H.), a., 64.
Le Hongre (Étienne), sc., 17.
Lemercier (Jacques), a., 57.
Lemonnier, IX.
Le Moyne (P.), 106, 110.
Le Nôtre (André), a., 2, 11, 12, 13, 14, 86, 88, 94.
Le Pautre, décorateur, 10.
Lescot (Pierre), a., 57.
Le Vau (François), a., 46, 47, 52, 55, 56, 57, 63, 81, 82, 84, 99, 100.
Lomazzo, 106, 109.
Louis XIV, roi de France, 5, 6, 21, 26, 28, 29, 30, 33, 34, 47, 51, 54, 66, 67, 90, 93, 95, 98, 120.
Louis XV, roi de France, 121.
Louvois (Marquis de), 114.

Mai, 109.
Maine (Duc du), 67.
Malherbe, 117.
Mansart (François), 83.
Mansart (Jules-Hardouin), a., 7, 11, 19, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 44, 48, 51, 68, 71, 72, 73, 79, 80, 84, 98, 99, 123, 124, 145.
Maratta (Carlo), p., 119.
Marcus Curtius, 93.

Marinier, 48.
Mars, 109.
Mazarin (Cardinal Jules), 114.
Mazeline, sc., 19.
Menestrier (F.), 106.
Mercier, sc., 17.
Mesmes (Jean-Antoine de), 35, 37, 132.
Mesmes (Jean-Jacques de), 35.
Meulen (Van der), p., 10.
Michel-Ange, sc., p. et a., 2, 116.
Mignard (Pierre), p., 10.
Minerve, 107.
Muses (les), 107.

Napoléon III, empereur des Français, 64.
Navarre (la), 82.
Neptune, 10.
Noailles (Maréchal de), 72.
Nolhac (Pierre de), 89.
Nonnes de Panopolis, 110.

Oppenort (Gilles-Marie), a., 125, 126.
Orbay (d'), a., 55, 63.
Orléans (Duc d'), 121.
Ovide, 110.
Oxenstierna (Comte d'), 37.

Palladio (A.), a., 58, 98, 116, 141.
Palmcrantz, a., 77.
Percier, a., 64.
Pérelle, gr., 94.
Perrault (Charles), 10, 18.
Perrault (Claude), a., 11, 52, 55, 56, 58, 70, 72, 78, 81, 82, 83, 85, 100, 104, 140.
Pharamond, 62.
Phébus, 107.
Phélipaut, 50.
Phidias, 116.
Pierre Ier, tsar de Russie, 3.
Piles (Roger de), p., 28, 29.
Pineau (Nicolas), a., 127.
Piper (Carl), 31, 32.
Platon, 116.
Portail (Mlle), 39.
Portail (M.), 29, 39.
Poussin (Nicolas), p., 118, 119.
Praxitèle, 116.
Protogène, 118.
Pupendorff (Samuel), 116.

Raphaël, p., 118, 119.
Regnaudin, sc., 17.
Rennecourt (Comte de), 39.
Rigaud (Hyacinthe), p., 10.
Ripa (César), 106, 107, 108, 109, 110.
Robbert, président, 41.
Rochefort (P. de), gr., 38.
Romain (Jules), p., 117, 119.
Rubens, p., 119.

Saint Jérôme, 27.
Saint-Simon, 20.
Sallé (M.), 89.
Sangallo, a., 98.
Sarto (Andrea del), p., 119.
Seine (la), 82.
Serlio, a., 98.
Simonneau, gr., 10.
Sparre (Erik), 30, 122, 123.
Stanislas, roi de Pologne, 32.
Stenbock (Gabriel), 31.
Sylvestre (Israël), gr., 10.

Tessin (Carl Gustaf), 29, 38, 76, 77, 91, 92, 120, 123, 124, 125.
Tessin (Nicodème) père, a., 2.
Thou (Th.-J.-A. de), 116.
Tite-Live, 116.
Tintoret, p., 119.
Titien, p., 119.
Torcy (M. de), 28, 32, 33, 64, 67, 69, 122.
Troy (François de), p., 10.
Tuby, sc., 17.
Törnqvist (Göran Josua), voir Adelcrantz, 52.

Ulrique Éléonore, reine de Suède, 22.

Verien (D.), 106, 110.
Véronèse (Paul), p., 65, 119.
Vignole, a., 58, 116.
Villacerf (M. de), 21.
Vinci (Léonard de), p., 119.
Virgile, 117.
Visconti, a., 64.
Vitruve, 58, 104, 112, 116.

Watteau (Antoine), p., 127.
Wrede (Comte de), 40.

INDEX DES NOMS DE LIEUX

Aix-en-Provence, monument de Louis XIV, 17.
Berlin, château royal, 3.
Caprarola, palais, 58, 79, 141.
Chantilly, jardin, 12.
Copenhague, château royal, 14, 18, 22, 27, 52.
Cramayel, 133.
Drottningholm, jardin, 12, 13.
Escorial, chapelle, 140.
Fontainebleau, jardin, 12.
Fullerö, 78.
Gonesse, 35.
Grand Trianon, 14, 20, 46, 59, 64.
Liancourt, jardin, 12.
Mailly, hôtel, 16.
Marly, 20, 86, 98.
Marly, théâtre, 16.
Meudon, 129.
Meudon, château, 46.
Meudon, jardin, 12.
Modène, palais du duc, 59, 141.
Paris, chapelle des Invalides, 19.
Paris, collège des Quatre-Nations, 84, 100.
Paris, dôme des Invalides, 84.
Paris, hôtel Biron, 71.
Paris, Louvre, 33, 47, 74, 75, 87, 139, 147.
Paris, Louvre, monument de Louis XIV, 17.
Paris, place Vendôme, 17, 18, 19, 22, 114.
Paris, place des Victoires, monument de Louis XIV, 17.
Paris, place des Victoires, 19, 66.
Paris, rue Saint-Honoré, 77, 140.
Paris, Val-de-Grâce, 83.
Parme, amphithéâtre, 59.
Rennes, place d'Armes, 71.
Rennes, place du Palais, 71.
Rome, jardin Colonne, 143.
Rome, palais Falconieri, 59.
Rome, palais Farnèse, 79, 82, 141.
Rome, palais Linotte, 82.
Rome, Panthéon, 94, 96, 97.
Rome, porte Ripette, 87.
Rome, S. Girolamo de Schiavone, 87.
Rome, Saint-Ignace, 84.
Rome, temple d'Apollon du Palatin, 111.
Rome, thermes de Dioclétien, 63, 144.
Roskilde, 27.
Roissy, 23, 129, 132, 137.
Roissy-en-Brie, château, 39, 45.
Saint-Cloud, jardin, 12.
Saint-Germain, 54.
Saint-Mandé, jardin, 12.
Saint-Maur, 16.
Sceaux, jardin, 12.
Steninge, 36, 46.
Stockholm, château royal, 1, 2, 4, 8, 14, 26, 27, 37, 59, 83, 85.
Stockholm, Djurgarden, 99.
Stockholm, hôtel particulier de Tessin, 22, 27.
Tuileries, 12, 47, 54, 55, 63, 64, 78, 83, 143.
Vaux-le-Vicomte, 12, 46.
Versailles, 26, 65.
Versailles, chapelle, 21, 127.
Versailles, la Colonnade, 18.
Versailles, château, 6, 20, 41, 65, 80, 87.
Versailles, Grand Commun, 71.
Versailles, jardin, 12, 88.
Versailles, lac des Suisses, 89, 93.
Versailles, ménagerie, 99.
Versailles, mont Parnasse, 90, 91.
Versailles, orangerie, 88, 89.
Vicence, basilique, 58, 141.
Vicence, villa Rotonde, 98.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

FIGURES DANS LE TEXTE

Pages

Fig. 1 et 2. — Plans du château de Versailles. Dessins exécutés pour Tessin après 1690. (Nationalmuseum, Stockholm) 20-21

Fig. 3 et 4. — TESSIN : Esquisses pour les médaillons des Rois destinés à la cour circulaire. (Nationalmuseum, Stockholm) 60-61

Fig. 5. — PALLADIO : Villa Rotonde à Vicence 97

PLANCHES HORS TEXTE

I. — DESMARÉES : Portrait de Nicodème Tessin le Jeune. (Gripsholm). FRONTISPICE.

II, a. — TESSIN : Le château de Stockholm. Aile Est. D'après une gravure de J. E. Rehn.

b. — TESSIN : Le château de Stockholm. Aile Nord. D'après une gravure de J. E. Rehn. 4

III, a. — TESSIN : Projet pour l'entourage du château de Stockholm. (Fullerö).

b. — TESSIN : Projet d'un château royal pour Copenhague. D'après une gravure de Haton. 10

IV, a et b. — LE NOTRE : Projets de jardins. Plans originaux donnés à Tessin par l'auteur. (Nationalmuseum, Stockholm) 14

V. — Élévations du château de Versailles. Dessins exécutés pour Tessin après 1690. (Nationalmuseum, Stockholm) 18

VI. — TESSIN : Roissy. Élévation côté cour (Nationalmuseum, Stockholm). 22

VII, a. — TESSIN : Roissy. Plan du jardin. (Nationalmuseum, Stockholm).

b. — TESSIN : Roissy. Section du corps de logis et élévation du pavillon côté cour. (Nationalmuseum, Stockholm) 26

Pages

VIII, a et b. — TESSIN : Roissy. Plan du rez-de chaussée et du premier étage. (National-museum, Stockholm). 30

IX, a. — LE BERNIN : Un des premiers projets pour le Louvre. (Nationalmuseum, Stockholm).

b. — LE BERNIN : Projet pour la façade Est du Louvre. Dessin exécuté pour Tessin d'après la maquette. (Nationalmuseum, Stockholm).

c. — LE BERNIN : Plan du Louvre. D'après la gravure de Marot.

d. — LE BERNIN : Détail de la façade Est du Louvre. Dessin exécuté pour Tessin d'après la maquette. (Nationalmuseum, Stockholm). 34

X. — Le péristyle du Louvre de Perrault. Dessin attribuable à Perrault lui-même. (Collection Tessin. Fullerö). 38

XI. — TESSIN : Première esquisse pour le Louvre. (Fullerö). 42

XII. — TESSIN : Premier projet pour le Louvre. Plan. (Nationalmuseum, Stockholm) . . 46

XIII et XIV, a. — TESSIN : Premier projet pour le Louvre. Élévation et section. (Nationalmuseum, Stockholm).

b. — TESSIN : Façade latérale du côté de l'avant-cour. (Nationalmuseum, Stockholm).

c. — TESSIN : Façade latérale du côté du jardin des Tuileries. (National-museum, Stockholm). 50

XV. — TESSIN : Premier projet pour le Louvre. Dessin pour la cour circulaire. (National-museum, Stockholm). 54

XVI. — TESSIN : Esquisse pour les médaillons des Rois destinés à la cour circulaire. (Nationalmuseum, Stockholm) 58

XVII. — TESSIN : Second projet pour le Louvre. Plan. (Nationalmuseum, Stockholm). . 62

XVIII. — TESSIN : Second projet pour le Louvre. Élévation vers la cour et section de la partie Ouest. (Nationalmuseum, Stockholm). 66

XIX, a. — TESSIN : Second projet pour le Louvre. Plan primitif pour la partie Ouest. (Nationalmuseum, Stockholm).

b. — TESSIN : Façade vers les courettes. (Nationalmuseum, Stockholm).

c. — TESSIN : Élévation des salons de l'aile Ouest. (Nationalmuseum, Stockholm). . 70

XX, a. — TESSIN : Second projet pour le Louvre. Esquisse pour l'escalier d'honneur. (Fullerö).

b. — PERRAULT : Projet pour un escalier du Louvre. (Nationalmuseum, Stockholm). . 74

XXI, a. — TESSIN : Second projet pour le Louvre. Plan de l'escalier d'honneur. (Fullerö).

b. — TESSIN : Élévation de l'escalier d'honneur (Fullerö).

c. — TESSIN : Esquisse pour la façade vers la cour carrée. (Fullerö). 78

XXII. — TESSIN : Esquisse pour un pavillon-bibliothèque. (Kungl. Biblioteket, Stockholm). 82

XXIII, a. — Hercule et le lion.
b. — Vertu au flambeau.
XXIV. — Groupes d'Enlèvements.
} Sculptures en cire exécutées par Bernard Foucquet pour le château de Stockholm, ayant aussi servi de modèle à Tessin pour son Louvre. (Nationalmuseum, Stockholm). 86 90

XXV. — TESSIN : Second projet pour le Louvre. Esquisse pour la Chapelle. (Fullerö). . 94

Pages

XXVI, a. — Projet pour un Palais des Muses devant être élevé à l'extrémité de la pièce d'eau des Suisses à Versailles. Projet dû à Salle. Gravure d'Aveline.

b. — Le grand Canal de Versailles. Gravure de Pérelle. 98

XXVII. — TESSIN : Esquisse pour le temple d'Apollon à Versailles. (Nationalmuseum, Stockholm). 102

XXVIII. — TESSIN : Plan du temple d'Apollon. (Nationalmuseum, Stockholm). . . . 106

XXIX. — TESSIN : Élévation du temple d'Apollon. (Nationalmuseum, Stockholm). . . 110

XXX, a. — TESSIN : Section du temple d'Apollon. (Nationalmuseum, Stockholm).

b. — ADLER et DELL : Reconstitution de l'intérieur du Panthéon. 114

XXXI. — TESSIN : Partie du Salon du Temple d'Apollon. (Nationalmuseum, Stockholm). 118

XXXII. — TESSIN : Détails du Salon du Temple d'Apollon. (Nationalmuseum, Stockholm). 122

TABLE DES MATIÈRES

Pages

PRÉFACE V

AVANT-PROPOS IX

INTRODUCTION I

TESSIN ET LES ARTISTES FRANÇAIS 9

Le Nôtre 11
Bérain 15
Girardon 17
Mansart 19

TESSIN ET LOUIS XIV 26

ROISSY-EN-FRANCE 35

Historique du château 35
Analyse du projet 40

LE PREMIER PROJET DU LOUVRE 46

Le Roi et le Louvre 46
Dessins et mémoires 49
La maquette 51
Le projet 55
La présentation au Roi 64
La critique des connaisseurs 68

LE NOUVEAU PROJET DU LOUVRE 75

Naissance du projet 75
Le château 78

LE TEMPLE D'APOLLON A VERSAILLES 88

Naissance du projet 88
Situation et composition 93
Les intérieurs 101
Les allégories 105
Le musée 111

Pages

APRÈS LA MORT DE LOUIS XIV 120

APPENDICES.

I. Mémoire pour Roissy par N. Tessin 129
II. Critique du projet de Roissy avec l'avis du président de Mesmes 132
III. Critique du projet de Roissy due probablement au comte d'Avaux 137
IV. Mémoire du premier projet du Louvre par N. Tessin. 139
V. Mémoire sur le projet du Louvre de Tessin par J.-H. Mansart. 145
VI. Mémoire du second projet du Louvre par N. Tessin 147

INDEX DES NOMS DE PERSONNES 149

INDEX DES NOMS DE LIEUX 152

TABLE DES ILLUSTRATIONS 153

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE VINGT-CINQ JANVIER MIL NEUF CENT TRENTE PAR L'IMPRIMERIE ARRAULT ET CIE, A TOURS, POUR LES ÉDITIONS C. VAN OEST, PARIS ET BRUXELLES. PLANCHES HORS TEXTE EN HÉLIOTYPIE DE A. FAUCHEUX ET FILS, A CHELLES.

224

65a5

University of British Columbia Library

DUE DATE

FORM 310

FINE ARTS
LIBRARY